

tartalom

beköszöntő

Lúdtoll, tinta, papiros – a szerkesztő jegyzete • **3**

Mi a magyar? – Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget • **5**

kultusz és kánon

Hubay Miklós: „Amit megírunk, az megtörténik”
(lejegyezte: Ungvári Judit) • **24**

Pálfi Ágnes: A női éberség másállapota – Éva alakjáról
Az ember tragédiájában • **29**

Egyed Emese: Az Árpád ébredése című embléma • **42**

Vörösmarty Mihály: Hubenayné • **59**

fogalomtár

Végh Attila: Pátosz • **60**

olvasópróba

Tömöry Márta: Szamárháton – Egy dramaturg meditációja
a Tamási-drámák költői világáról • **66**

arcmás

„Megtalálni a hívószavakat” – Portré-vázlat
Ráckevei Annáról (Balogh Tibor) • **73**

kilátó

The Chronic Life – Eugenio Barba írása
(fordította: Regős János) • **83**

Rideg Zsófia: Színházzal az amnézia ellen – Avignon 2013 • **90**

Szappanos Gábor: Egy boldog nép
boldogtalan történetei – Kortárs svéd drámák • **98**

~~Handwritten text in a large, irregular box, possibly a list or a set of instructions. The text is mostly illegible due to the box and the handwriting.~~

Handwritten text in the upper right section, starting with "Handwritten text in the upper right section".

Handwritten text in the middle section, starting with "Handwritten text in the middle section".

Handwritten text in the lower left section, starting with "Handwritten text in the lower left section".

Handwritten text in the lower right section, starting with "Handwritten text in the lower right section".

Lúdtoll, tinta, papiros

Kicsit szégyenlősen szív iránt balra nézek, ahol Vörösmartynak egy 1827-es kézírata látható: a *Csongor és Tünde* első verziójának nyitó oldala. Valóságos műalkotás már maga az írásképe is, a figyelmes szemlélő számára pedig egy lehetséges megfejtőkulcs a híres hármassút-rejtélyhez.

Lehet, hogy nekünk is vissza kellene térnünk a lúdtollhoz, ha hitelesen akarunk megszólalni? Kinek szól majd ez a lap?

Házon belül is voltak kételkedők, amikor a folyóirat tervezésekor vázoltuk elképzeléseinket. Abban biztosak voltunk, hogy nem kritikai és nem is tudományos orgánunként kívánunk fellépni. Ideálunk egy olyan szakmai folyóirat volt, ahol a szerzőgárda zöme maga is színházcsináló: színműíró, dramaturg, rendező vagy színész, s amelynek olvasótábora mindenekelőtt olyan diákokból, pedagógusokból áll, akik arra is kíváncsiak, hogy egy színpadi mű miből és hogyan jön létre. Akik nyitottak az olyan enigmatikus megfogalmazásokra, mint amilyen például ebben az első lapszámban Peter Brook rendezői munkamódszeréről olvasható: „egy úr kérdésére, hogy elválasztja-e egymástól tevékenységében a kutatást és az átadást, így felelt: »Azt kutatom emlékezetemben, miközben Önnek válaszolok, hogy életem mely tapasztalatával tudnám a legvilágosabban kifejezni magam. Tehát itt, ebben a pillanatban is elválaszthatatlannak bizonyul egymástól a kutatás és az átadás«.”

De idézhetjük e lapszámunkból Hubay Miklóst is, aki drámaírói pályájának summájaként azt állítja, hogy „amit megírunk, az megtörténik.” Amikor a számtalan névvariáció után végül a Szcenárium mellett döntöttünk, hasonló belátás vezetett minket is: fantasztikus esély, de egyúttal óriási felelősség, hogy a színház időről időre képes felülírni az elavult forgatókönyveket – és nemcsak a színpadon, de kivételes történelmi pillanatokban akár a nyílt utcán is. S nem lehet eléggé hangsúlyozni ezt a felelősségünket manapság, amikor a színház nem egyszer méltatlan politikai csatározások színterévé válik.

Mi egy olyan forgatókönyvet szeretnénk érvényre juttatni, amely a színházi alkotófolyamat mindhárom fázisát – az előadás eseményét megelőző előmunkálatokat, magát a színpadi bemutatót és annak továbbgyűrűző hatásait – feltárja, nyomon követi. Hiszünk benne, hogy a Nemzetiben most egy olyan közösségi színház megteremtésére van esély, amely azzal mutat túl a műfaj posztdramatikus korszakán, hogy az értelmes társadalmi cselekvés számára képes emberségünket és nemzeti identitásunkat erősítő magatartásmintákat, korszerű nyelvet adni. Ehhez a programhoz kíván hathatós segítséget nyújtani ez a folyóirat.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*,
2011, Szeged, r.: Vidnyánszky Attila
(fotó: Bócsi Krisztián)





Mi a magyar?*

Vidnyánszky Attilával Szász Zsolt beszélget

Szász Zsolt: Babitsnak feltehetően igaza van, amikor azt mondja, hogy *„mindig akkor tétetik fel ez a kérdés, amikor a magyarság önérzése bizonytalanná vált, vagy veszélyeztetve érezte magát”*. Hogy mostanra megint bizonytalanná váltunk, az talán nem szorul bővebb kifejtésre, hiszen nap mint nap érezzük, hogy így van. De hogy *miben* érzi a magyarság veszélyeztetve magát, azt érdemes közelebbről megvizsgálni.

Vidnyánszky Attila: Napjainkban hasonló hordereje és tétje kezd lenni ennek a kérdésfelvetésnek és a rá adható válaszoknak, mint egykor, a második világháborúba sodródó Európa közepén. Minden jel szerint ismét egy olyan történelmi korszakhatáron állunk, amikor érdemes, sőt szükséges beszélni erről, illetve erről is. A gazdasági válság éveiben, a pénztelenség mindennapi gondjai közepette ugyanakkor hajlamosak vagyunk az ilyen típusú szimbolikus tartalmak negligálására, sőt kigúnyolására. A tavalyi és az idei évben tapasztalt hazai sajtókampány – melynek a Nemzeti Színház kinevezett vezetőjeként magam is a célkeresztjébe kerültem – különösen tanulságos ebből a szempontból. S eközben az európai politika színterein is folyamatosan, nagy dózisokban kaptuk és kapjuk Nyugatról az indulatos vádaskodásokat, amelyek elfogadhatatlanul egyoldalú, negatív képet festenek rólunk. Ez nemcsak a nyugat-európai, de a hazai közélet egy részét is lázban tartja.

* Jelen írás előzménye az a 2012 végén született, nem publikált vitaanyag, mely a Debreceni Csokonai Színház Művészeti Műhelyében hét éven át folytatott szakmai diskurzust is reprezentálja.

Sz. Zs.: E jellemzések szerint nemcsak homofóbok, kirekesztők volnánk, de bűnösebb költekezők, mint a görögök, ezáltal a dél-európai államokhoz hasonlóan „*pígek*”, vagyis ’disznók’, és ráadásul még fasiszták is.

V. A.: Egyszóval amolyan bűnbakok, akiknek végső soron a II. világháborútól kezdve minden rossz köszönhető. Nem valószínű, hogy csupán a kalandozások kora óta ránk égett bélyeg, a rossz sztereotípiák okolhatóak ezért, vagy hogy pusztán az „ázsiai” mentalitásunk és kultúránk kiváltotta értetlenség dolgozik az újságírókban, hanem minden bizonnyal az a kétségbeesettség is, melyet manapság az európai öntudat megrendülése okoz. Ilyen értelemben tehát valóban magunk is európaiak lennénk, legalábbis a megrendültségünket illetően.

Sz. Zs.: Míg az elmúlt húsz évben nálunk az volt a sláger, hogy mit kell még bepótolnunk ahhoz, hogy európaiak legyünk, most hirtelen fontos lett az is, hogy *kik* vagy *mik* is volnánk tulajdonképpen. Ez az identitásválság talán sehol nem jelentkezett olyan hevesen, mint a színház világában.

V. A.: Emlékszünk még a személyemet is érintő, 2002 körül kirobbant vitára a Nemzeti Színházról vagy a közelmúltban zajló Új Színház körüli háborúra, az új előadó művészeti törvény kapcsán tapasztalt hercehurcákra, és most legutóbb a Magyar Kritikus Céh által kezdeményezett aláírás-gyűjtésre, mellyel sikerült megghiúsítaniuk a beregszászi társulat idén tavasszal esedékes franciaországi turnéját. Tíz strasbourgi és három dijoni előadás maradt így el. Az engem folyamatosan érő támadásokban jelen vannak a demokrácia-féltés, a politikai hovatartozás, a kenyér-irigység motívumai éppúgy, mint a színházi struktúra húsz éve halogatott átalakításából származó feszültségek.

Sz. Zs.: De fontos szerepet játszanak azok a korábban elfojtott és most mégiscsak felszínre kerülő szimbolikus tartalmak is, melyek a nemzet, a tradíció, a modernitás, az ízlés, a kánon fogalomkörébe tartoznak. Gondoljunk a Múcsarnokban tavaly rendezett kiállításra vagy a politikai költészetről kezdeményezett diskurzusra. Egyfajta tematizálási verseny is megfigyelhető, ami hol tisztítja, hol csak még jobban összezavarja a magunkról alkotott képet.

V. A.: A legtöbb sandaságot és nemtelen indulatot éppen ebben a vonatkozásban tapasztaltam a személyemet illetően és az előadásaimmal kapcsolatban is. Hogy miért fontos a *János vitéz*, a *Bánk bán* vagy *Az ember tragédiája*, netán a *Csongor és Tünde*, azt sajnos újra és újra magyarázni kell, mintha ezek a művek még mindig nem tartoznának kulturális értelemben az úgynevezett „nemzeti minimum” kategóriájába. Persze ha azt veszem, hogy Magyarországon napjainkban vitatéma lehet az a kérdés, szükségünk van-e egyáltalán példaképekre, akkor

nem volna szabad csodálkoznom. Az oktatás és a nevelés liberalizálásának tudható be az is, hogy Kodály országában maholnap felnőhet úgy egy gyermek, hogy az óvodában, iskolában nem kötelező megtanulnia akár egyetlen népdalt sem. Mint ahogy töröltettek az elmúlt húsz évben az olyan fogalmak is, mint a *pátosz*, a *hősiesség*, az *emberi nagyság*.

Sz. Zs.: Pedig ezek egy polgári nemzetállam esetében olyan alapvető értékek, amelyek nélkül a *polgár* fogalma is értelmezhetetlenné válik. A Szekfű-féle tanulmánykötetben, mely *Mi a magyar?* címmel 1939-ben jelent meg, ezt olvashatjuk: „... nyilvánvaló, hogy a *magyarok-fogalom nem szellemi tartalmakat jelent, hanem magatartást.*” Azt hiszem, a *mi a magyar?* meghatározásakor ez egy ma is adoptálható szempont, hiszen a *magatartás* a személyiségnek a társas viszonyokban való megnyilvánulása.

V. A.: Sehol olyan élességgel nem vizsgálható ez, mint a színházban. Egy színházigazgató tízparancsolatában pedig talán ez a leg súlyosabb fogalom, kötelező erkölcsi norma. Hiszen az igazgató magatartása egyúttal védjegye annak is, hogy mit képvisel az a teátrum, amelyet vezet. Amikor egy város vagy egy önkormányzat színházvezetőt választ, elsősorban erre figyel, erre a legérzékenyebb. Ez messze túl van a nyilvánvaló politikai attitűdön, mert legyen bármilyen „párthű” is egy jelölt, ha a művészi magatartása vagy akár a magánélete folytán megkérdőjelezhető a személye, akkor a városvezetés is együtt bukik vele a nyilvánosság előtt – legalábbis morálisan. Jelzem, a színésznek is ez a legnagyobb, legigazibb személyes „szerepe”, hiszen egy-egy kimagasló alakítása – melyet például valamelyik nemzeti klasszikus drámánkban nyújt – elsősorban a felnövekvő generációk számára adhat példát. Akkor is működik ez, ha – mint manapság – a közeg nem kedvez neki; amikor a film, a televízió és a többi mediális közvetítő folyamatosan roncsolja a normális, egészséges magatartásmintákat.

Sz. Zs.: Spiró György, aki történelmi tárgyú drámáiról is nevezetes, a magyarsággal kapcsolatban előszeretettel használja a *mentalitás* kifejezést. Ez szintén egy releváns megközelítés, lévén hogy ez a szó egy szerre jelent gondolkodásmódot, észjárást, lelki alkatot, s mint ilyen, alkalmas lehet arra, hogy megragadjuk egy nép, vagy a mi estünkben egy színházkultúra jellegadó vonásait. Hogy a mentalitás vonatkozásában miképpen vélekedünk magunkról és egymásról mi, magyarok, abban persze már igen jelentősek a különbségek. Ami Spiró részéről nagyon meglepett két éve Debrecenben, a DESZKA Fesztivál szakmai vitáján, az mélyebben is rávilágít arra, amit mondani szeretnék. Azt állította, hogy a magyaroknak nincs történelmi tudatuk. Vélekedése igen éles reakciókat váltott ki a hallgatóságból, jelezve, hogy milyen

szélsőségesen viszonyulunk saját történelmünkhöz, melybe a mitikus hagyomány szerintem éppúgy beletartozik, mint az úgymond „egzakt” történetírás. Ez a fajta kettős tudat nemcsak a magyarok sajátja; az angolok számára például a mindenkori király vagy királynő kultusza máig élő mitikus tudatformának tekinthető. Nagyon szép példáját láttuk ennek legutóbb a trónörökös születésekor.

V. A.: Az oroszok viszont évszázadok óta őrlik az európai típusú modern államiság meghonosítása és az egyház által képviselt pravoszláv identitás megőrzése között. Ez a kettősség nyilvánul meg a népi–urbánus szembenálláshoz hasonlítható pocsvennyik–zapadnyik ellentétben is.

Sz. Zs.: A Spiróéhoz hasonló felvetések számomra azt jelzik, hogy a felszínen zajló szellemi típusú pengeváltások vagy akár a napi sajtóviták háttérben is mennyi a kibeszéletlen történelmi trauma, ami újra és újra megakadályozza, hogy a párbeszéd spirituális síkra terelődjön.

V. A.: Nekem mint Kárpátaljáról származó magyarnak ebben a vonatkozásban nyilván mások és talán fájóbbak is a tapasztalataim, mint mondjuk egy olyan pesti értelmiséginek, akinek elégséges a saját szakmájában teljesítenie a fennálló „main stream” jegyében. Mégis ezen a fronton, elsősorban a művészet frontján érdemes megvívni harcainkat, mert azt tartom, hogy történelmünk megítélése nem csak a történészek dolga. A művészetek, azon belül a kortárs dráma és a színház nagyon sokat tehetnek a történelem fehér foltjainak felszámolásáért, az indulatok tisztább artikulálásáért, a jó kedély helyreállítása érdekében, végső soron a nemzet egészségéért. Sajnos azt tapasztalom, hogy a társadalmi válságjelenségek felmutatásán túl jelenleg még nincs meg a kellő bátorság sem a szerzőkben, sem a mai magyar színházi alkotókban arra, hogy mélyebbre ássanak, hogy eljussanak a felszíni jelenségek számba vételétől a bajok gyökeréig, a saját magukkal való szembenézésig. Farizeus magatartásnak tartom, hogy nem a megértés vagy a jobbítás szándéka, hanem csak valamiféle rosszul értelmezett ironia az, amivel az alkotók jelentős hányada hátrítani igyekszik az aktuális nemzeti sorskérdéseket. Az ilyenfajta magatartás mögött rendre tetten érhető a klán-szellem, hogy ne mondjam, a pártos magatartás, az ellenzékiiséggel folyamatosan feltűnni vágyó akarnokság.

Sz. Zs.: Ez is történelmi örökség ma már. Mintha az állampárti időktől kezdve csupán az ellenzékiiségnek, a jobbára baloldali kritikai attitűdnek lenne itt kontinuitása. Noha ez a meggyőződés szerintem alapvetően butaságból fakad, egyúttal öngyilkos politika is, hiszen a folyamatos kívülállásban nagyon hamar ki lehet merülni művészileg.

A radikális tagadásnak rendre ellenáll az az évszázadok alatt kiművelt készlet és eszközrendszer, amivel a színház operálni képes, s amiről nem volna szabad lemondania.

V. A.: Egy biztos: azzal a hiper-naturalizmussal, amivel napjainkban a kortárs „drámai” színház berkeiben találkozunk, nemigen lehet megcélózni olyan tudattartalmakat, melyeket a *nemzeti* fogalmával illethetünk. Itt persze már a korszerű színházi nyelv kérdése lesz az, amiről még majd beszélnünk kell.

Sz. Zs.: Az európaiság, kontra magyarság vonatkozásában van azonban még valami, ami Babits nevezetes *Mi a magyar?* című írásában talán most is



érvényes, vagy legalábbis érdekes lehet. Az Európában töltött évszázadokat taglалva többek között arról értekezik, hogy miféle hatások érték a Nyugat irányából ezt az ázsiai eredetű nyelvet és kultúrát, s hogy Európa miképpen igyekezett „asszimilálni” a magyarságot. Állítása szerint valóban folyt egyfajta politikai és szellemi típusú

Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2002, r: Vidnyánszky Attila, Ottó: Trill Zsolt, Gertrudis: Kubik Anna (fotó: Kaiser Ottó)

asszimilációs kísérlet, de végül is – mint állítja – a *magyarság asszimilálta magához Európát*.

V. A.: Véleményem szerint önmagát keresni, erősíteni a maga módszereivel minden nemzet alapvető joga, sőt kötelessége. De a kultúrák érintkezésekor ez igazából nem is történhet másként. A neves szemiotikus, Jurij Lotman azt mondja, hogy amikor a magam nyelvére fordítok le egy idegen kulturális produktumot, mindenek előtt az önismeretemet fejlesztem. A termékeny dialógus előfeltétele persze a másik fél eltérő kultúrája iránti nyitottság. Ha például egy külföldi előadást fogadok, vagy felkérek egy külföldi rendezőt, hogy nálunk dolgozzon, számomra mindig fontos szempont, hogy az az alkotás lehetőleg az adott nációra legjellemzőbb témát dolgozza fel, hozza közel. De a Csokonai Színház vagy a beregszászi társulat nyugati turnéin is azt tapasztaltam, hogy nagyobb keletje van a jellegzetesen magyar produkcióknak, azoknak a kelet-európai ízeknek, árnyalatoknak, melyeket egyedül mi képviselünk az európai palettán. Párizsi fellépésünk idején, de a Metzben és Nancyban abszolvált turnénk alatt is voltak olyan megnyilvánulások, melyekből az derült ki, hogy

a nyugati színházművészetnek szüksége volna egyfajta „vérátömlesztésre” intenzitás, dinamika, fantázia vonatkozásában, s hogy ebben a folyamatban számítanának ránk.

Sz. Zs.: Mint ahogyan a 20. század elején vagy a harmincas években is megtermékenyítően hatottak nyugati kortársaikra a Kelet- és Közép-Európából érkező művészek az úgynevezett párizsi vagy európai iskola működésének idején, a művészet összes válfajában. De vajon a keleti régió felől nézve milyennek mutatja magát ez a folyamatos kölcsönhatás? Az, hogy Kárpátalján születél, milyen kihatással volt a személyes sorsodra és a pályád alakulására?

V. A.: Az én családban ugyanúgy, mint nagyon sok magyar családban folyamatosan munkál a száz éve lezárhatatlan múlt, a Trianon következtében tragédiaként megélt szétszakítottság, de az azt megelőző „amerikás-magyar” szindróma is. Nagyanyám például tizenhat évesen látta utoljára a testvérét, mert az amerikás rokonok visszahívták az Egyesült Államokba, és nyolcvan éves koráig ott élt. Ugyanez a nagyanyám úgy fogalmazott, hogy rajtunk van egy százéves átok. Anyai dédszüleim Gyimesbükről menekültek Székesfehérvárra az első világháború után, mert dédapám vasúti hivatalnokként nem tette le a hűségesküt a román államnak. A Trianon utáni nehéz viszonyok, a vagonlakás, a betegségek következtében bele is halt ebbe a tortúrába. Ilyen felmenők mellett nem tekinthető véletlennek, hogy a drámaian megélt magyarsággal végül is a színházban kötöttem ki. Van ebben a családtörténetben a vagonlakástól a Gulag-történeteken keresztül a repatriálásig, a malenkij robottól a KGB-s megfigyelésig sok minden. Nyilván ezek az ember életét alapvetően meghatározó élmények is közrejátszottak abban, hogy színházi tanulmányaimat nem a Szovjetunióban, hanem az anyaországban, Magyarországon akartam elkezdni 1985-ben. S noha Budapesten fogadtak volna, éppen a KGB-nek köszönhetően ez az elképzelésem nem valósulhatott meg. Szinte jelképes dolog, hogy ha egy évvel később, '86-ban próbálkozom a budapesti színművészetivel, akkor bejuthattam volna, mert addigra a gorbacsovi reformoknak köszönhetően erre már lett volna lehetőségem. Így viszont maradtak a szovjetunióbeli tanulmányok, pontosabban a törvénynek való megfelelés: a két év tanítás Nagymuzsalyban, majd azt követően a kijevei színházművészeti akadémián töltött évek. A kijevinél volt rangosabb iskola is Moszkvában vagy Pétervárott, de ezek túl messze estek nekem Nagymuzsalytól. A családi kötelekeket nem tudtam eloldani.

A kijevei évekből hadd idézzek föl egy közjátékot: egy hétre bekéredzdek a budapesti Színművészeti Főiskolára, Vámos László osztályába, hogy lássam, miképpen folyik a képzés magyarul. Szállásom,

pénzem nincs, hét éjszakán át pályaudvarokon alszom. Valami naiv büszkeség munkál bennem, hogy nem akarok senkitől szállást kérni.

Sz. Zs.: Nem volt tehát magától értetődő, hogy művészként a magyar identitást választod?

V. A.: A magyarságom megélésében, de a pályám alakulását tekintve is a meghatározó fordulat Kijevben, illetve Kárpátalján következett be, 1988-ban. Először az egyetem rektora, majd a nemzetiségekkel foglalkozó államtitkár hívatott be azzal, hogy a kisebbségi törvény értelmében lehetőség volna létrehozni egy magyar társulatot a Kárpátalján. A 170 ezres magyarság nem volt komoly politikai tényező, velünk akarta hát demonstrálni a szovjet állam, hogy lám-lám, milyen előzékenyen viszonyulunk a kisebbségekhez. Hogy ne rajtam múljon a siker, beleálltam ebbe a folyamatba, mely később az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház megalakulásához vezetett. Ezzel együtt féltem, mert azt hittem, hogy egy ilyen kis létszámú közösségben nem adódik annyi tehetség, amennyiből létrehozható egy professzionális társulat. Még arra is gondoltam naivan, hogy legfeljebb majd a kijevi diákjaim közül páran megtanulnak magyarul. Végül dönténnem kellett: vagy egy ukrán–orosz színházat csinálók az akkor már társulattá formálódó osztálytársakkal, vagy megpróbálom a lehetetlent, és létrehozok egy magyar társulatot a semmiből. A döntést csak nehezítette, hogy már az ukrán színhákszövetség is maradásra kért, helyet is biztosítottak számunkra Kijevben, ahol berendezkedhettünk volna. Mégis nyakamba vettem a vidéket, és másfél hónapig jártam Kárpátalja falvait, hogy magyar színészosztályt toborozzak. A maiak közül akkor ismertem meg Trill Zsoltot, Szűcs Nellit, Varga Jóskát, Tóth Lacit. 1989-ben felvettük az osztályt, és elindult az akkor még négyéves képzés. Segítségért Budapestre jöttem az akkori rektorhoz, Babarczy Lászlóhoz, hogy jöjjenek hozzánk tanítani, de végül egy ennél is jobb dolog történt. Egy kormányközi egyezmény révén mi tudtunk átjönni Magyarországra részképzésre.

E részképzés során találkoztam a magyar drámaírók doyenjével, Hubay Miklóssal, aki arra bízott, hogy írjam le az álmaimat, mert az álmok meghálálják, és csak még izgalmasabbak lesznek. Benne még munkált az a fajta elkötelezettség, ami mostani témánk kapcsán megkerülhetetlen. Első, 1941-ben írt tanulmánykötetének (*Nemzeti színjátszás – Drámai magyarság*) felvetései, úgy érzem, még ma is érvényesek, ha a színház vonatkozásában tesszük fel a *mi a magyar* kérdését. Ő egyébként nemcsak szavakban, de tettekkel is segítette a kárpátaljai magyar színház létrejöttét. Budapesti Madách-vizsgarendezésemet nagyra tartotta, kijevi diplomarendezéséről, a *Godot*-ról pedig hosszú elemző cikket írt az *ÉS*-be, de többször el is jött hozzánk

Beregszászba. Egyáltalán, minden fórumon közbenjárt azért, hogy hivatalosan is megalakulhassunk.

Sz. Zs.: Magyarországon 1988-ban, a falurombolás elleni tömegtüntetéssel már megtörtént a fordulat, legalábbis a lelkekben. A Hősök terén mindnyájan azt éreztük, hogy végre újra magyarok vagyunk. S a magam tapasztalatából is mondhatom, hogy akkor nemcsak a lelkesedésünk volt nagy. A Soros Ösztöndíj jóvoltából a független színházcsináláshoz az anyagiak is biztosítva lettek végre.

V. A.: Nálunk ez nem egészen így történt. '91-ben, a Szovjetunió felbomlásának küszöbén kezdtünk rájönni arra, hogy a magyar színház ügyével már senki sem foglalkozik. Se színházépület, se színészlakás, se költségvetés, nincs semmi. Elkezdtem hát kongatni a vészharangot. A járási tanács elnökének és az ukrainai magyar nagykövetnek a segítségével végül előkészítettünk egy államközi találkozót, ami létre is jött 1992 őszén, az ukrán és a magyar kulturális miniszterek, valamint az akkor már létező Illyés Alapítvány prominenseinek a részvételével. Az egész napos találkozó eredményeképpen az ukrán fél vállalta a színházépület biztosítását, illetve a színészlakások megépítését. A színészház fundamentuma most is ott rohad a Vérke parton, Beregszászban. A magyar fél ígéretei – hogy tudniillik 15 millió forint értékben biztosítanak színpadtechnikai eszközöket, valamint hogy az utazásokhoz adnak két autóbust – ha nem is rögtön, de nagyrészt teljesültek. És itt hadd tegyek megint egy kitérőt. Mert az a jelenet, ami e találkozón zajlott le, mint csepp a tengerben mutatja, hogy *ki* vagy *mi* is a magyar. Pontosabban, hogy azok a sokat emlegetett szimbolikus tartalmak miképpen is alakítják a világot, ha egy hiteles színházi ember, jelesül egy magyar színész-óriás képviseli azokat.

Vacsorára készülünk Beregszászban, a színésznőből kulturális miniszterré avanzsált Horolecz asszony és Andrásfalvy Bertalan társaságában. Az egész napos kimerítő tárgyalások alatt elég sok alkohol is fogyott a tárgyaló felek között. Andrásfalvy egyszercsak elkezdett hát énekelni. Először a magyar oldalról hangzott fel *A csitári hegyek alatt*. Ukrán és magyar népdalok követik egymást. Én zavarba jövök, megpróbálok ide is, oda is énekelni, hogy jó legyen a hangulat. És amikor már valóban nagyon jó, váratlanul felpattan Sinkovits Imre, és azt mondja: „*Legyen a magyar színház neve Illyés Gyula*”. Fordítják, hogy „*nas poet*”, egy nagy magyar költő. – Éljen, éljen! Minden rendben, legyen Illyés Gyula. Aztán eltelik megint vagy négy féldecinyi idő, Sinkovits ismét feláll, és azt kérdezi: „*Van még másik magyar színház is a Kárpátalján?*” – Csalafinta kérdés, hát persze hogy nincs. „*Jó – így Sinkovits –, akkor legyen úgy, hogy Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház.*” – Fordítják, és mivel az ukrán, de az orosz nyelv sem

tesz különbséget 'nemzeti' és 'nemzetiségi' között, mindkét jelentésre a „nacionalnij”-t használja, hát ezt is elfogadják.

Sz. Zs.: Ettől kezdve a hivatalos nevetek is ez volt?

V. A.: Sohasem vált hivatalossá ez az elnevezés, de a legutóbbi időkgig – a városi fenntartás helyett a megyei fennhatóság alá kerülésig, egyúttal a nyelvtörvény bevezetéséig – használni tudtuk a *magyar* és a *nemzeti* jelzőket, ami főleg a kezdeti időkben nekünk valóságos tartást adott, amikor például nem sokkal később az egész vállalkozás összedűlni látszott. Akkor is igaz ez, ha utólag be kell vallanom, kezdetben nem voltam teljesen tisztában azzal, hogy ennek a jelzőnek mekkora jelentősége van. Beregszászban én elsősorban *színházat* és nem *magyar színházat* akartam csinálni. A mai eszemmel visszagondolva ijesztő, hogy ebben a tekintetben mennyire nem láttam tisztán a saját közösségemhez való viszonyomat. Szükség volt még ehhez arra a teherpróbára is, amit a következő három évben a Muzsalyból Beregszászba való mindennapi bebiciklizések, a lehetetlen próbakörülmények, a havi fizetések egy kanna benzin árában mérhető „nagysága”, illetve a társulat újjászervezése és a teljes magyarlakta vidék „körbejárása” jelentettek. Nem lévén színházépületünk, valóban mindenhol játszottunk, minden előadáshoz meg kellett találni a megfelelő helyszínt, lehetett az folyó- vagy tópart, erdő, legelő, de óvoda és iskola is. Az első időkből van egy olyan történetünk, hogy meghirdetem az előadást a falusiak számára, akik az adott időpontra nem gyűlnek be a művházba. Ülünk az ajtóban, látjuk, hogy most hajtják haza a teheneket. Majd jó fél óra múlva elkezdene az emberek mégiscsak szállingózni az előadásra. Akkor tanultuk meg, hogy a falu életritmusához kell igazodnunk. Igaz, vérbeli vándorkomédiások módjára azzal is kísérleteztünk, hogy lefizetjük a gulyást: a kedvünkért hajtsa be hamarabb az állatokat. Ma dicsekedhetnénk azzal, hogy milyen „alternatívok” voltunk, de ezt mi nem divatból, inkább dacból, „csak azért is” csináltuk. Ezek az évek, a Kárpátalja magyarságával, a falusiakkal való közvetlen találkozás, vagy inkább aktív együttélés döbrentett rá egy életre, hogy az adott tevékenységen, a színházcsináláson túl van egy figyelembe veendő magasabb szempont is egy művész életében, ez pedig a közösségi, nyelvi hovatartozás kérdésének az eldöntése, vállalása, ami az önazonosság megélésében, megtartásában is döntő tényező.

Sz. Zs.: Amikor 1992-ben a MÉG Színházzal először turnéztunk a Mezőségen, én is hasonló élményeket éltem át. Megtapasztaltam, hogy a színház révén megvalósítható kulturális csere a magyar és magyar között is milyen elemi erővel működhet.

V. A.: Az én számomra a *mi a magyar?* egyúttal *hit* kérdése is. Amikor első jelentős nemzetközi sikert hozó előadásunkra, T. S. Eliot

Gyilkosság a székesegyházban című költői drámájának színrevitelére készültünk, arra döntöttem, hogy ezt a produkciót egy templomban fogjuk előadni. Legnagyobb meglepetésemre az egyház azonnal igent mondott. Máig emlékszem a szorongásra, amikor a templomba belépve láttam, hogy a színészeim a legtermészetesebb gesztussal letérdelnek, és vetik a keresztet, s hogy a sekrestyében milyen otthonosan mozognak a betlehemező gyerekek, készülvén a jelenetükre. Először nem tudtam hová tenni az egészet, aztán amikor Becket Tamás monológja – az érsek utolsó karácsonyi prédikációja – megszólalt a szószékről, s a közönség úgy reagált rá, mintha az őt alakító Trill Zsolt egy valódi pap volna, és együtt imádkoztak vele, akkor valamit végérvényesen megértettem. Azt tudniillik, hogy létezik egy transzcendens síkja is a kultúrának, azon belül a magyarságtudatnak, s hogy egy-egy nagy színpadi pillanat megélése, a katarzis milyen közel esik a vallásos élményhez. A valódi önismeret is valahol ezekben a dimenziókban lakozik, és azokból az élményekből táplálkozik, amikor az ember párhuzamot vél felfedezni önmaga és a drámai szereplő sorsa között, vagy akár teljesen képes azonosulni a színpadi hőssel. Egy-egy ilyen tisztult pillanatban élhető át a legmagasabb rendű szabadság. Olyan kegyelmi állapot ez, amikor az isteni akaratnak való megfelelési kényszert a megengedés, a teljes önátadás extázisa váltja fel.

Sz. Zs.: Úgy tapasztalom, hogy manapság a köztudatban, de a mértékadó szellemi elit köreiből sem válik szét a felekezeti hovatartozás és a hit kérdése. Annál is érdekesebb ez, mert a kortárs színpadokon alig-alig találkozunk ezzel a tematikával. Utoljára talán Szabó Magda vetette föl drámai formában, hogy mit jelent például debreceninek és egyúttal reformátusnak lenni.

V. A.: A felekezeti vallásgyakorlathoz számomra sem vezetett egyenes út. Valahol úgy fogalmaztam, hogy ha nem is voltam ateista, de elég messziről indultam. És túl azon a tapasztalatomon, hogy a magyarok vagy katolikusok, vagy reformátusok, a kijevi orosz közegben élvén a pravoszláv egyház rítusaival is testközeli ismeretségbe kerültem. Meg kell mondom, hogy egy orosz templomi szertartás a maga háromórás teatralizált liturgiájával engem inkább el tud juttatni a meditatív állapotba, mint egy református istentisztelet vagy egy katolikus szent mise, ami összesen egy órahosszat tart. Valószínűleg nekem több időre van szükségem ahhoz, hogy az Istenhez való közelséget valóban meg is éljem egy-egy szertartás alkalmával.

Az Isten–haza–család szentháromsága számomra nem csupán egy szlogen. Mert ha az imént a felekezeti vallásgyakorlásról beszéltem, arról is szót kell ejtenem, hogy debrecenivé igazából Felvidékről származó második feleségem révén váltam, aki a helyi református közös-

ségben nagyon hamar megtalálta a helyét. Neki köszönhetem az újra megtalált biztonságot, s azt a hitet is, hogy ebben a városban érdemes meggyökerezni, családot alapítani. A hat gyermekem közül egy fiam és két kislányom már a cívisvárosban született.

Sz. Zs.: Spirót emlegetve fentebb már szóba hoztuk, hogy a *mi a magyar* kérdéséhez a drámai alkat, a habitus kérdése is szorosan hozzátartozik. Klasszikus és kortárs drámaíróinkat olvasva dramaturgként azt figyeltem meg magamon, hogy az ember tévedhetetlenül ki tudja választani azokat a szerzőket és műveket, amelyek teljes fedésbe hozhatók a sajátos érzülettel és nyelvvállással, amellyel magyarként legbelül nap mint nap együtt él. Nevezhetjük ezt a *valakit* vagy *valamit* egyfajta belső énnel vagy egy bennünk lakó állandó dialóguspartnernek, akivel óhatatlanul egyeztetünk. A posztmodern esztétika is sokat foglalkozik ezzel (lásd az „osztott én” fogalmát). Talán ez a legbonyolultabb, de egyúttal a legkézenfekvőbb „mérőeszköze” is a színházi embernek, amivel a speciálisan vagy tipikusan magyar közönséget már előre tesztelni szokta, ha aktuálisan meg akar fogalmazni számára valami fontosat „magyarságügyileg”.

V. A.: Az a titokzatos magnetizmus, amely a magyar színészt és a magyar közönséget hihetetlen erővel egymáshoz vonzza, szerintem inkább köszönhető e náció sajátos humorának, mint tisztán intellektuális képességeinek. Ha pályatársaim működésével kapcsolatban fentebb



*Szarvassá változott fiú,
Gyulai Várszínház, Beregszászi Illyés Gyula Színház,
2003, r.: Vidnyánszky
Attila (theater.hu fotó –
Illoszky Béla)*

negatív értelemben hoztam szóba az ironia térhódítását, akkor most kötelességem kifejtetni, hogy mit is értek a humor vagy a humorális működés alatt, és hogy szerintem mi az a lényeges különbség, ami elválaszt bennünket, amikor magyarságról beszélünk, továbbá hogy miért viselem olyan nehezen, ha igazságtalanul kigúnyolják vagy egyszerűen csak lenézik, lebecsülik a fajtámat. Közhely, hogy egy-egy népet a humorával lehet a legjobban jellemezni, megkülönböztetni, karakterizálni. Legpregnansabban a viccek közvetítik, leplezik le, hogy például kit miért, milyen tulajdonságai alapján nevezünk tipikusan skótnak, németnek, orosznak vagy éppen magyarnak. Nem hinném, hogy ezek a karikatúrák pusztán bizonyos előítéletek szülöttei volnának.

Sz. Zs.: Az eredeti görög kifejezés jelentéséből kiindulva fontosnak tartom kiemelni, hogy a humor leginkább a jó nedvkeringéshez járul hozzá, tehát egy zsigeri funkció, aminek kevés köze van az ironiához. Utóbbi inkább csak az értelmemhez szól, és egyfajta fölényt, távolságtartást sugall. Aztán van még egy, a színházban is használatos fogalom, a szatíra, amivel a maró gúnyt, a megsemmisítő társadalomkritikát szoktuk megnevezni.

V. A.: Műfajilag is nagyon erős és kifejelett beszédmód ez például az orosz kultúrában, Gogoltól Csehovon át Bulgakovig.

Sz. Zs.: Nemzeti sajátosságunknak tartom, hogy a magyar humor sohasem tör a másik megsemmisítésére. Inkább egyfajta kettős tudatot rejtjelez, s mindkét igazságnak megadja a lehetőséget az érvényesülésre, egészen végső ütköztetésük drámai pillanatáig. Ahogy mondani szoktuk, ekkor következik a „csattanó”, vagyis az a fordulat, amikor minden addigi szándék vagy cselekvés új értelmet nyer. Egyfajta élénk filozofikus hajlamra, a keleti bölcselettel rokon gondolkodásra vall ez a fajta egyensúlyra törekvő egészelvűség.

V. A.: Szembetűnő, hogy nemzeti irodalmunk klasszikusai is e paraszti kultúránkban gyökerező gondolkodásmód működtetésében a legjobbak. Más téren bármennyire különböző a nyelvük, a humor terén Csokonai vagy Petőfi, de Arany János vagy Mikszáth, sőt még Ady is közeli rokona egymásnak. A magam munkásságában ezek a szerzők Móricz-cal egyetemben olyan kulcsfigurák, akik által a magyar lélek bármikor előhívható, megszólítható. Rendezéseim sorában talán nem véletlenül Csokonai komédiái voltak az elsők, a *Dorottya*, aztán a *Karnyóné*. Később Örökényt éreztem olyannak, mint aki színpadi műveiben képes „megrezegtetni” ezt a mélyebb zengésű húr. Ugyanígy keresem a kortárs szerzők között is azokat, akikben ott a törekvés arra, hogy humorban oldják föl egyre abszurdabb valóságunk szigorát. Így találtam rá például Verebes Ernőre, a *Sardafass*, a *hímbozsorkány* szerzőjére (aki jelenleg már a Nemzeti Színház fődramaturgja).

Sz. Zs.: A magyar tragikum jellemzésére viszont szerintem ma sem lehet alkalmasabb drámát találni Katona József *Bánk bánjánál*. Olyannyira megkerülhetetlen ez a darab, hogy adaptációjával legalább egyszer kötelező megbirkóznia minden magára valamit is adó magyar rendezőnek. Jellemzőnek tartom ugyanakkor a honi viszonyokra nézvést, hogy kritikusai berkekben és az esztéták táborában még mindig sikk Katona művét mint kultikus nemzeti drámánkat „vércikinek” tartani, miközben mindenki érzi, hogy egy-egy jelentős *Bánk bán* rendezés egyszersmind korjelző abból a szempontból, hogy most éppen hogyan is állunk a nemzeti identitásunkkal.

V. A.: Én a magam részéről általánosságban is úgy tartom, hogy a *szakmai* identitás az elsődleges, ami alapján egy ember valódi hovatartozása megítélhető. Engem a nemzeti klasszikusok színrevitele e tekintetben mindenkor önvizsgálatra készített, és rendre elvezetett azokhoz a mélyebben fekvő kérdésekhez is, melyek most a *mi a magyar?* kapcsán fölvetődnek bennem. Ha nemzet-karakterológiai szempontból vizsgálom a *Bánk bánt* mint tragédiát, akkor Babits véleményét osztva én is úgy találom, hogy itt bizonyos értelemben az „apatikus konzervativizmus” és a „sértődések által felszított harag” a legjellemzőbb a magyarok oldalán felléptetett szereplőkre. Valószínűleg olyan drámai minőségek ezek, amelyek – túl a történelmi díszleteken – még annál is mélyebben belénk vannak égetve, mint ahogyan azt lelkiismeret-furdalásosan, önostorozó hajlamunktól vezérelve állítani szoktuk magunkról.

Sz. Zs.: A már emlegetett Spiró György *Árpádház* című darabjában még ennél is tovább megy, amikor azt sugallja – szerintem történelemhamisító módon –, hogy a testvérharcokban már a kora-középkorban kivérzett ez a nemzet. Ezért pozitív értelemben hivatkozni vissza ezekre az időkre szerinte merő idealizmus, gyávaság, önáltatás. Ő mint radikális gondolkodó ezzel szemben arra szólít fel, hogy nézzünk szembe „eredendő” bűneinkkel, testvérgyilkos mivoltunkkal. Ami pedig az állítólagos idegengyűlöletünket illeti, érdemes fellapoznunk Imre Zoltán legutóbb megjelent kötetét, *A nemzet színpadra állításait*, ahol is az *Árpád ébredése* kapcsán arról értekezik, miképpen sérthettük meg a velünk együtt élő nemzetiségek érzékenységét már csupán azzal is, hogy saját színházunkat megalapítottuk.

V. A.: Ha a Katona által interpretált történetet közelebbről megvizsgáljuk, az tűnik ki, hogy a közhiedelemmel ellentétben sokkal árnyaltabb ez a kép, az tudniillik, hogyan viszonyultunk történelmünk során az idegenekhez. Bizonyítja ezt az is, hogy a királyné megölésének kérdésében mennyire széttartó Petúr és Bánk álláspontja. Bánk végig menteni igyekszik Gertrudist, úgy, hogy egyúttal megóvja a

békétleneket és a spanyolokat is a merániak túlkapásaitól. Számomra Bánk a mindenkori magyar réalpolitikus mintaképe, akinek számolnia kell azzal, hogy Magyarországon mint drámai ütközőponton mindenkor fenn kell tartani az egyensúlyt Kelet és Nyugat között.

Sz. Zs.: Erre a szerepre predesztinál minket egyébként már az őstörténetünk is. Elég, ha csak a hét törzs vérszerződésére, vagy még előbb Hunor és Magor „két egytestvérségére” gondolunk. Ez az egyenrangúságra való törekvés mint pátosz és dinamis hozzá létre a darab drámai kollízióját. De ez a nemzet túlélését biztosító „iker-szindróma” nyilvánul meg a magyarok jogérzékében is, amikor Katonánál a királyhoz, Endréhez, illetve végül is a Szentkorona-tanhoz való hűségről tesznek tanúbizonyságot az életben maradt szereplők.*

V. A.: Saját rendezői pályámon már az is jelképesnek tekinthető, hogy 2002 telén, Márta István sikertelen igazgatói pályázatát követően (ha nyerünk, én lettem volna a művészeti vezető), már az új direktor, Jordán Tamás kinevezése előtt, a frissen felavatott Nemzeti Színház deszkáin volt módom abszolválni ezt a több szempontból is új szemléletű *Bánk*-rendezést, amelynek éppen te voltál a dramaturgja. Amint az várható volt, a bemutatót felfokozott érdeklődés kísérte, olyannyira, hogy a második előadáson kis híján a Nemzeti nézőterén vívták meg csatájukat a választási eredményekbe belenyugodni nem képes „magyar érzelműek” és a triumfálni akaró új „hatalombirtokosok”. Ekkor döntöttem úgy, hogy a továbbiakban nem olvasok kritikát, mert a „nemzeti” jelző értelmezésében olyan messze vagyunk egymástól, mint Makó Jeruzsálemtől. Ezzel párhuzamosan az az elhatározás is megizmosodott bennem, hogy mégis érdemes lobogtatnom azt a bizonyos zászlót, amit nekem a „nemzeti” minden értelemben jelent, még akkor is, ha ezzel újabb konfliktushelyzetekbe kormányozom magam.

Sz. Zs.: De ígéreted szerint hozzuk végre szóba magát a nyelvet, azokat a bizonyos mélyebben fekvő, nyelvben kódolt drámai minőségeket! A *Bánk bán* kapcsán 2003-ban én ezt úgy fogalmaztam, hogy a mű drámaisága a szöveg homályos utalásaiban, a dialógusok befejezetlen mondataiban nyilvánul meg, te pedig úgy, hogy Katona a szavak és mozdulatok foszlányaiból „rakja össze” a szituációkat. Vagyis a szöveg bármely pontja, de akár egy-egy szó is előhívhatja, megjelenítheti a drámai fordulatot. József Attila ezt később saját műfajára vonatkoztatva úgy fogalmazta, hogy egy vers minden pontja archimédeszi pont.

* Lásd ehhez: „Többé nem pök a chaos öröm-világokat”? – *Disputa a Nemzeti Színház új Bánk bán előadásáról* (beszélgetőtársak: Szász Zsolt, Tömörly Márta, Pálfi Ágnes), Magyar Napló, 2003 március.

V. A.: Jól látják, akik azt mondják, hogy nálam a színpadi nyelv kialakításban meghatározó szerepe van a zeneiségnek. Egy-egy sikeres bemutatóm után néha hangosan is ki merem mondani, hogy nálam még a tér is zenél. De hál' istennek, nem vagyok egyedül ezzel a gondolattal. Kodály Zoltán a magyar beszéd zeneiségére hívja fel a figyelmet, amikor ezt írja a már emlegetett *Mi a magyar?* című kötetben: „Talán még a próza numerusa is zenei törvényeknek engedelmeskedik”. S továbbmenve a nyelv zeneiségének vizsgálatában eljut a beszéd, a zene és a tánc ritmikai, dinamikai értelemben vett egylényegűségéig. Véleménye szerint a magyar jelleget végső soron ez a műfajok feletti közös vonás határozza meg. A drámai alkatra vonatkozóan pedig mindezek alapján ezt mondja: „A magyar a gordiusi csomót inkább szereti kettévágni, mint kibogozni”; egy más helyen pedig: „A mélységet nem a bonyolultságban [igyekszik] keresni, hanem az egyszerűségben [véli] megtalálni”. Mindezekkel csak egyetérteni tudok, és a magam gyakorlatában ugyanezt az elvet, azt a fajta „színesztéziát” igyekszem érvényesíteni, ami a fél-dramatikus népi műfajok vonatkozásában leginkább a balladai hagyományban érhető tetten. A „fél-dramatikus” vagy idegen szóval semi-dramatique műfajok azok, melyek beszélt és énekelt formában is léteznek, és előadásukat legtöbbször fizikai cselekvés, tánc kíséri. (Ez utóbbi momentumot a 'táncolni' jelentésű „ballare” kifejezésben a nyugati hagyomány is számon tartja.) Ha van valami egyedi jellegzetessége eddigi munkásságomnak, akkor az valószínűleg egy ilyenfajta drámai és színpadi komplexitásra való törekvésben nyilvánul meg.

Sz. Zs.: Hosszabb tanulmányt érdemelne, hogy jelen témánkhoz hogyan, hányféle szempontból kapcsolódik Madách műve, *Az ember tragédiája*. Ha túllépünk azon a gumicsonton, hogy milyen műfaji jelzővel illessük ezt a grandiózus alkotást, akkor konszenzusra juthatunk abban, hogy ez már témáját tekintve is „emberiségdráma”.

V. A.: Már Németh Antal úgy gondolta, hogy ez az a mű, amely méltán számíthatna világsikerre fordításban is, elfoglalva végre a legrangosabb európai drámáknak járó helyet a külföldi színpadokon. (Friss hír, hogy többszöri sikertelen nekifutás után nemrégiben készült el egy jónak mondott orosz és egy lengyel fordítás.)

Sz. Zs.: Ha az imént a humorral kapcsolatos fejtegetések során azt állítottam, hogy szemléletében egészelvű a magyar, akkor a *Tragédia* mint jellegzetesen magyar alkotás esetében méltán hozható szóba a kozmikus lépték, a globális vagy totális szemlélet – kinek hogy tetszik –, ugyanúgy, mint a fentebb már megpendített szakralitás is. De mindezekén túl arra a madáchi gondolkodás lényegét érintő momentumra hívnám fel a figyelmet, ami már átvezet a beszélgetés

elején érintett „mindenértelmű nyelv” kérdésköréhez is. A *Tragédiát* legtöbbször azzal minősítik le, hogy igazából talán nem is színpadra íródott, meg hogy valójában nem is dráma, hanem csak egy filozófiai tanköltemény. Azzal, hogy egy nehezen befogható, nagy terjedelmű – a romantika vagy az újromantika korszakában egyébként nem szokatlan – monstrummal állunk szemben, nyugodtan egyet lehet érteni, ám ez se pro, se kontra nem érv, hiszen mint tudjuk, a terjedelem önmagában nem esztétikai kategória.

V. A.: Mint aki négyszer rendeztem már meg a *Tragédiát*, elmondhatom, hogy számomra egyre inkább Madách álomdramaturgiája vált izgalmassá. Úgy tűnik nekem, hogy a darabnak ez a sajátossága vezet el egyúttal a látás vagy látásmód kérdéséhez is.

Ebben az esetben én ezen az álomlátás képességét, illetve az arra való folyamatos késztetést értem. Mintha a magyarok estében keskenyebb volna a határ álom és ébrenlét között, mint általában. Ha nyelvünk alkatát vesszük, arról is azt lehet megállapítani, hogy fő erőssége a

képies vagy képlátó jelleg. Talán ugyanezért olyan fontos a mi irodalmunkban a metaforákban gazdag lírai vers. Illyés egyenesen úgy fogalmaz *Magyarság* című könyvében, hogy „poétikus nép vagyunk”.

Sz. Zs.: Népi műveltségünk kutatói ugyanezen a nyomvonalon haladva egyenes párhuzamokat, közvetlen átjárást feltételeznek a képés a szóteremtés szimbolikus logikája, a vizuális és az orális műfajok nyelvezete, jelkészlete között.

V. A.: Térjünk vissza még egy gondolat erejéig a *Tragédiához*: drámai értelemben mit is állít itt a középpontba Madách? Alighanem azt, hogy a nő, Éva már a férfi diabolikus történelmi utazásának kezdetén a jövővel viselő, így nem is ugyanazt az álmod látja, mint Ádám.* Létével opponálja, hogy a végkifejlet egyértelműen csak negatív lehet, hogy az emberiség a luciferi elme által vezérelve csak a szakadék felé rohanhat. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a nő folyamatosan a remény



Madách Imre:
Az ember tragédiája,
2011, Szeged,
r.: Vidnyánszky Attila,
Lucifer szerepében:
Trill Zsolt
(fotó: Bócsi Krisztián)

* Lásd ehhez Pálfi Ágnes esszéjét: *Éva álma Madách Tragédiájában*. Napút, 2006/5; valamint *A női éberség másállapota* c. írását ugyanebben a lapszámban.

üzenetének a hordozója (de mikor ezt mondom, némileg zavarban vagyok, mert a *remény* is egy olyan kifejezéssé vált, mely ma már bizonyos körökben ugyancsak gúny tárgya). Egyébként csak sajnálni tudom azokat, akik elvesztették érzékenységüket Madách korántsem naiv egyszerűsége iránt, és így nem látják, milyen zseniálisan fonódnak nála egybe az élet örökkévalóságáról, az isteni dialektikáról és a teremtet világ egylényegűségéről vallott nézetek, vallásfilozófiai nézetrendszerek. Úgy hiszem, hogy ez a fajta egyszerűség olyan jellemzője a magyar mentalitásnak, amit bízást a legfontosabbak közé sorolhatunk.

Sz. Zs.: Merész felvetésnek tűnik, de a Madách műve kapcsán általad mondottak alapján megkockáztatom: az a fajta „nagyság”, tágasság, kozmikus kiterjedési képesség, ami a magyarok gondolkodására, kiemelkedő szellemi teljesítményeire jellemző, óhatatlanul magában hordozza annak a drámáját, hogy ez az állapot az életrealitásokkal szemben nehezen védhető, tartható fenn folyamatosan. Alighanem ezért érzékeljük úgy, mintha mindig a Paradicsomból való kiűzetés állapotában leledzenénk.* A 20. század emberének szinte már toposzá merevedett, agyonreflektált alapélménye a kozmikus kitettség, a magány, az elidegenedettség. Számunkra, magyarok számára azonban az idegenség-élmény jóval konkrétabb, és a gyökerei is meszszebbre, a mitikus előidőkbe nyúlnak.

V. A.: Egy olyan emblematikus mű esetében, mint Juhász Ferenc „ópusza”, *A szarvassá változott fiú kiáltozása...*, különösen fontos, hogyan jön létre ez a fajta, egyszerre archaikus és 20. századi világérzékelési mód. Rendezőként éppen ennek a titoknak szerettem volna a nyomába eredni. Színházi értelemben talán túl merész vállalkozás volt ez részemről 1996-ban, amikor a beregszásziakkal először neki-futottam. De a történet ennél még korábban kezdődött. Az ungvári években, amikor először olvastam ezt a hosszúverset, nem volt nehéz párhuzamot vonnom a két generáció alapélménye között: a faluból a nagyvárosba került fiatal népi értelmiségi helyzete a múlt század ötvenes éveiben figyelmeztető volt a számomra. Előre beláthatóvá tette a jövő kihívásait, a magam személyes sorsvonalának várható kanyarulatait. Hasonlónak találtam a költő által felvillantott biatorbágyi életképeket és a magam nagymuzsalyi emlékképeit is. Leginkább mégis a költői nyelvnek azokkal a szürreális rétegeivel tudtam azonosulni, amelyek – nyilván kamasz-mivoltomból is adódóan – örvényként ragadtak magukkal, s rántottak egyszerre lefelé és felfelé. Egyfajta extázisként írható le ez az akkori élményem, ami – ahogyan ma

* Lásd ehhez: Szász Zsolt – Pálfi Ágnes *Meditáció a játékszíni mesterségről, avagy a kis magyar dráma természetrajza*, Kortárs, 2009 július–augusztus.

gondolom – apokaliptikus értelemben a feltárláshoz, a végső dolgok színről-színre látásához és felmutatásához segítettek hozzá. Oly erősen dolgozott bennem az anyag, hogy egy sikeres filmterv is született belőle, amivel később, már a kilévi években pályázatot nyertem. Annak sok oka van, hogy miért nem került filmszalagra mégsem. Mindenestre '96-ban már eljutottam a Juhász-ópusz drámaként való olvasásában odáig, hogy a nép, a sokaság szólama, valamint a főhős kettős irányultsága, az elszakadás kényszere és az anyához, az anyaföldhöz való ragaszkodása valamiképpen a „szarvasságban” mint totemisztikus őstudatban egyesül és manifesztálódik. A félbehagyott próbálkozás nyomán egy emberi hangokból és elemi gesztusokból építkező kórus jött létre, hasonlóan, mint a görögöknél, női és férfi karral, illetve egymásnak felelgető fél-karokkal.

De ahhoz, hogy végképp megértsem, az igazi *vadon* ma a nagyváros (s hogy már Juhász fiatal korában is az lehetett), még budapesti rendezéseknek és egyéb feladatvállalásoknak kellett következniük. Mindezek után, 2003-ban született meg a „szarvas” érvényes színpadi adaptációja. És még mindig volt tovább. Az a felismerés, hogy az istenülés szintjéről bizony vissza lehet zuhanni akár a növényi létezés szintjére is, teljes körűen csak mostanra, befejezésre váró új filmemben „íródott ki” belőlem. Mint ahogy e rendezés kapcsán láttam be mélyebben azt is, hogy a kivonulás (a szarvassá válás) a Juhász-műben nem az újrakezdés lehetőségét ígéri, hanem a korai vég előérzetével terhes.* Ez az oka annak, hogy az apa halálával kapcsolatos képek és víziók nyomultak előre, és hogy alteregómból, a fiúból felszakad a filmben egy néma „kiáltás” is, mely már csak felfelé apellál. Nincs ebben semmi meglepő, hiszen ötven évesen már kifejlett haláltudata van az embernek.

Sz. Zs.: Babits beszélgetésünk elején idézett kérsőföltevéséhez visszatérve: mitől is fél hát manapság a magyar? Miért érzi veszélyeztetve magát?

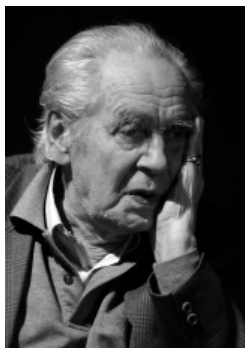
V. A.: A „tisztá forrás” elvesztésétől mindenképpen joggal tarthatunk. Mint ahogy attól is, hogy a rettentő civilizációs nyomás hatására szakadás áll be az átörökítésben, a generációk egymást követő láncolatában, s így a legjellegzetesebb magyar tulajdonságok és tradíciók átadása is lehetetlenné válik. Kikophat életünkben az a fajta közvetlenség is, aminek köszönhetően állítólag vendégszerető nép vagyunk. S amitől legjobban félhetünk, az az, hogy végleg kivettetünk abból a Paradicsomból, amelynek velünk élő tudata mindez idáig megtartotta ezt a nemzetet itt, Európa közepén.

* Lásd ehhez: Szász Zsolt *Ecce homo*, Debreceni Színpad, 2006. I. évf. 4. sz.

What is Hungarian?

An Interview with Attila Vidnyánszky

Zsolt Szász, managing editor of “Szcenárium”, had a professional dialogue with the newly, as of 1st July, 2013, appointed director of the National Theatre. The title refers to an essay by Babits, published in 1939 in a collection of essays bearing the same title, edited by Gyula Szekfű. The conversation partners agree that this question carries as much significance in the middle of crisis-stricken Europe today as it did on the edge of World War 2. The director, who comes from the multi-national area of Sub-Carpathia, thought as a young teacher already that “it is the basic right, even duty of each nation to seek its identity and to strengthen its sovereignty by its own methods” while “the precondition for a fruitful conversation is ... the openness to the difference in culture of the other party”. Following an outline of the director’s personal biography and professional career prospects – a decisive chapter of which is the foundation of Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (Gyula Illyés Hungarian National Theatre) in Beregszász – the conversation partners approach the question of Hungarian identity from the viewpoint of the artist who directs our national classics. They touch upon the philosophical inclination of Hungarian humour which may be related to oriental wisdom and upon the dual consciousness coded in our language which never aims at the annihilation of the enemy. They derive the tragic experience of the Hungarian dramatic disposition, illustrated by *Bánk bán* (*Ban Bánk, the Viceroy*), from the internal dialogue which, despite “wrath kindled by taking offence”, is wedded to tradition and the law of the Holy Crown. Relating to *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) Attila Vidnyánszky highlights the holistic and cosmic-scale world view and “dream dramaturgy” of Madách, thus characterizing his own “poetic theatre”, too. He has staged both plays several times during his career, just as he has done *A szarvassá változott fiú* (*The Son Who Turned Into a Stag*), the Bartók-inspired opus of Ferenc Juhász, which he considers to be again a humanity-scale Hungarian suggestion, paving the way to revelation in the apocalyptic sense, “to see the last things face to face”. Attila Vidnyánszky thinks of himself as a director of reform who, in the wake of Kodály, envisages the creation of “a music-principled dramatic and stage totality”.



HUBAY MIKLÓS

„Amit megírunk, az megtörténik” *

Az 1942-ben keletkezett *Hősök nélkül* volt az első színházi bemutatóm. Előtte már írtam egy darabot, az *Európa elrablását*, aminek a bemutatása Párizs eleste miatt hiúsult meg. Ebben az időszakban a Nemzeti Színháznak egy valóban karizmatikus igazgatója volt, Németh Antal. Fiatalon került a színház élére, és az akkori baloldali sajtó nagyon erősen támadta, minden ok nélkül, máig sem értem, miért. Neki köszönhetően a rendezés minden addiginál magasabb szintre került: a klasszikusok felfénylettek a keze alatt, ugyanakkor a kortárs magyar irodalom jelentős, értékes képviselőit, a Nyugat első, második és harmadik nemzedékének tagjait is megpróbálta a drámaírásnak megnyerni. Így Németh Lászlót, Illyés Gyulát, Tamási Áront, Illés Endrét, Márai Sándort, akik közül nem egy szinte házi szerző lett a Nem-

zetiben. Közben nem volt elfogult, mert olyan szerzőknek is adott lehetőséget a sikerre, mint Herczeg Ferenc: *A két rókára* három éven keresztül nem lehetett jegyet kapni. De megjelent emellett Márai Sándor *Kalandja* is, ami ugyanúgy sikerrel ment. Nem kívánt politikai színházat, Brecht-színházat vagy orosz színházat meghonosítani. Ugyanakkor ha a kezükbe kerül az a tökéletes, szép színművészeti lexikon, az a kis remekmű, amit két kötetben adott ki még igazgatása előtt, a harmincas években, kiviláglik az is, hogy ma sem olvashatunk részletesebb, gazdagabban megírt szócikkeket az első világháború utáni szovjet színházról. Halatlanul nyílt volt, érdekelte minden, ami színház, egyáltalán nem volt elfogult, és lehetőséget adott a szereplésre mindenkinek. Észrevette, hogy nemcsak a színház körül nyüzsgő, forgolódó szerzőkre szá-

* Szemelvények abból a hangfelvételtől, mely Hubay Miklós (1918–2011) egyik utolsó nyilvános szereplésén készült (DESZKA Fesztivál, Debrecen, 2009).

míthat a Nemzetiben, hanem a nemzet nagy költőire is. (...)

Amikor Svájból [1948-ban – *a szerk.*] hazajöttem, úgy éreztem, egész Európát elkapta egyfajta lendület a második világháborút követő néhány évben; s hogy most már elkezdődik egy olyan időszak, amelyben a világháború eszelősségébe nem fognak harmadszor is beleesni a nemzetek – ezt a bizakodást Genfben éppúgy lehetett érezni, mint Párizsban, Rómában, Angliában vagy Magyarországon. Itthon a 46-tól 50-ig tartó pár esztendőről inkább csak a politikai dolgokat szokás idézni manapság. De én emlékszem arra is, micsoda páratlan Csontváry-kiállítást csináltak '46-ban a kommunisták. Ez valami egészen mást ígért, mint ami azután jött. Ez a lendület a színházban és a drámairodalomban is elkapta az embereket. Szomoró például, akivel még beszélgethettem, igyekezett hazajönni, de aztán már csak halni jött haza. Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc még új dolgokat írt Amerikában, Bíró Lajos Angliában, idehaza Barta Lajos, aki Moszkvából jött haza – drága, különös, szelíd tehetség volt, *Szerelem* című darabja ma is él. A következő generáció, Németh László, Illyés, Tamási Áron, Illés Endre szintén törte magát, hogy drámát írjon. Nemcsak írtak, fordítottak is, Illyés például nagyon sokat körmölt Molière-fordításokon. A drámairodalom becsületét éppen az adta, hogy az írók úgy érezték, „ki kell vágni a rezet”, ahogy az ókori Athénban vagy az Erzsébet-korban. Úgy érezték, Magyarországon is lehet egy aranykort csinálni. Olyan bravúros, a huszadik század közepének valóságába beletaláló vígjátékot, mint Illyésnek a *Lélekbúvárja*, amelyben a freudizmus ürügyén a marxizmusról ír, keveset találni.

De ekkor keletkeztek Lengyel Menyhért utolsó darabjai, vagy Tamási Áronnak, Németh Lászlónak a darabjai is. Ilyen közegben indult meg a Színművészeti Főiskolán a dramaturg-képzés, és ebben a közegben ragadtattam magam arra a paradox tetre, hogy amikor mindenki megpróbált Magyarországról még gyorsan elinálni, akkor én hazajöttem. Így kerültem a dramaturg szakra tanárként, Mészöly Dezső és Háty Gyula társaságában. Egyszeriben mindenhol előkerültek tudásra éhes fiatalok, akik mindent akartak tudni Shakespeare-ről és Szophoklészről, és drámát akartak írni. Hogy csak néhány példát mondjak, ott volt Gáli József, akit drámája miatt (is) kis híján felakasztottak '56 után, Csúrka István, Moldova György, Galgóczi Erzsébet, Mann Lajos. Annyira briliánsak voltak, hogy észre sem vettük: Magyarország legsötétebb éveit beszéljük át a görög kultúráról és Shakespeare-ről szólva. Észre sem vettük, hogy odakint egy Rákosi országol. (...)

Másként láttam a drámaíró sorsát fiatalabb koromban, mint most, a tizedik x-be lépve. A mérgemet menet közben kiadtam. Mindig van valamiféle mozgásirány, divatos szóval élve egy „trend”, de én leginkább egy gleccser lassú haladásához tudnám hasonlítani a drámával kapcsolatos folyamatokat. Egy jégfolyaméhoz, amely letarolja az életet, aztán majd elolvad. Az igény mindig ugyanaz, mint ami megjelent már a görögöknél, az Erzsébet-korban, a Napkirály idején, a 19. századi Skandináviában, vagy akár Beckett-nél. A dráma különleges műfaj: az a feladata, hogy szembesítse az embert a saját sorsával, vagy a nemzete sorsával, de úgy, hogy belerendüljön. Ez a lényege. Nem pedig az, hogy szól valamiről. Az újság is szól valamiről, csak semmi közöm

hozzá. Az a fontos, hogy úgy mutassak meg valamit, egy mozzanatot az élet teljességéből, hogy három órán keresztül párszázad-magammal ott, a színház nézőterén megrendüljek, és hogy ne felejtsem el ezt a pillanatot. Ennek semmi köze sincs a politikához! Múltkorában megkérdezték tőlem, mit szólok ahhoz, hogy most már arról is lehet írni, amiről eddig nem. Azt válaszoltam, ezt kérdezzék más-tól, mert engem ez nem érdekel. Engem az érdekel, hogy meg tudom-e rendíteni az embereket. Ehhez persze kell a színház, anélkül ezt nem lehet megvalósítani. Az olvasás ehhez kevés.

Valami történt viszont a 20. század közepén, aminek hatására elindult ennek a műfajnak a margón kívülre szorítása. Ennek a folyamatnak az egyik áldozata Sarkadi Imre, aki az *Oszlopos Simeonnal* és az *Elveszett paradicsommal* nem jutott színpadhoz, aztán egyszer csak eltemet-tük a szerzőt. Ha Sarkadi szemszögéből nézem, ez tragikus, de az ő halála figyelmeztető jelzése volt csupán a gleccser-mozgásnak.

A 90. születésnapomra az Irodalom-történeti Intézetből kaptam egy anyagot, amelyben összegyűjtötték a *Hősök nélkül* című darabomról írott kritikákat. Huszonnégy éves voltam, zöldfülű süvöl-vényként jelentkeztem a színházba, a darab rendszerellenes volt, a premier délutánján telefonált nekem a színház titkára, hogy nem biztos a bemutató, az-tán némi húzással mégis eljátszották. Egy olyan darabról, amely nem volt a rendszer kedvence, a szerzőt senki sem ismerte, az intézet úgy 80–100 kritikát tudott

összegyűjteni. És ezek nem holmi újság-hírek voltak, hanem Benedek Marcell, Kárpáthy Aurél, Illés Endre, Schöpfung Aladár (és sorolhatnám) komoly, elmélyült tanulmányai, kritikai elemzései.

Ma az a reményem, hogy a debreceni színház a következő évadban eljátsz-sza utolsó darabomat, az *Elnémulást** (öt évvel ezelőtt írtam, Olaszországban került színpadra először, még egy kiháló nyelven, friuli nyelven is; nálunk a Rádió határo-zottan elutasította, Szolnokon aztán végül bemutatták). A színház történetében ed-dig nem volt rá példa, hogy egy kollektív érték, a nyelv legyen a hőse a drámának. De ha valaki tud akár egyetlen olyan lapot ma, amelyben ennek a színdarabnak csak a címét is megemlíti, arra kérem, hogy szóljon. Magyarul: 24 éves kezdőként írok egy darabot, amiről mintegy nyolcvan kritika születik, és 90 évesen írok egy há-rom szereplős működő drámát egy mások által eddig meg nem célzott jelenségről, arról, hogy egy kiháló nyelvvél mi minden tűnik el az emberiség életéből, és még csak figyelemre sem méltatják.

A 85. születésnapomon a Nemzeti Színházat az Írószövetség fölkérte, hogy vegyen részt a tiszteletemre rendezett ünnepségen. Részt is vettek, és akkor három fiatal színész felolvasta a dara-bomat. Odamentem, és megkérdeztem, hogy eljátsszátok-e majd? Az volt a válasz, hogy ezen még gondolkozni kell. Azóta is gondolkoznak. Ezért is örülök, hogy az előadás meg fog valósulni Debrecenben, ahol egyre inkább a Nemzeti Színházban érzi az ember magát. Olaszországban a nagy liberális lapokban, például a Corriere

* Az *Elnémulás* bemutatója 2010-ben volt a Debreceni Csokonai Színházban. A rendező Árkosi Árpád és a dramaturg Szász Zsolt 2013 májusában az MMA és az Írószövetség által rendezett Hubay-konferencián méltatták a művet, illetve az előadást. A konferenciához kapcsolódóan a darab színpadi felidézése is sor került.

della Serában pár hónappal ezelőtt egy teljes oldal jelent meg, és egy fél évvel ezelőtt a La Republicában ugyanígy. Magyarországon arról, hogy megszületett a mű, s arról, hogy bemutatták, egy sor sem jelenik meg. Nincs „hírértéke”. Megint működik az a csendes gleccser-mozgás, amely letarolja a drámát. (...)

A dráma igazi veszélye nem abban áll, hogy az erkölcsre tanít, ellenkezőleg. Az emberi létezés feltételeinek és/vagy végzetének olyan jelenségeire tanít, amelyek még az erkölcsön is túlmutatnak, magasabban vannak, a szabadság szférájában. Ezt a szférát, az emberi sors drámairolomban elérhető felismerését ma semmi-be veszik, nem tartják „divatosnak”. (...)

Az életműsorozatom megjelentetése megszakadt. Eddig hat kötetben negyven drámám jelent meg, amiért persze hálás vagyok, de a könyvesboltokban hiába érdeklődöm. Több ilyen esetem volt már: a könyvhéten Szegeden, Gyulán próbálkoztak az ismerőseim, de nem találtak egyetlen példányt sem, se könyvesboltban, se könyvtárban. Nem lehet kapni az Írók Boltjában sem. Debrecenben is megpróbálkoztam, a Szabó Magda könyvesboltban, ami egy szép hely: először Gulyás Pált kerestem, nem volt; Kiss Tamástól előkerült egy könyv, azt megvettem; utána kértem egy Hubay-kötetet, azt válaszolták, hogy nincs, „se tőle, se róla” – fogalmazott az eladó. Az eddig megjelent negyven dráma azért jó, hogy megvan. De még négy kötet hiányzik. A múlt hónapokban egy olasz kiadó két kötetet jelentetett meg tőlem, az *Elnémulást* (erről írtak is az olasz nagy lapok) és egy albumot, amely összegyűjtött tanulmányokat, kritikákat és fényképeket tartalmaz rólam. Magyarországon még egy tanulmány sem jelent meg. Nyilván

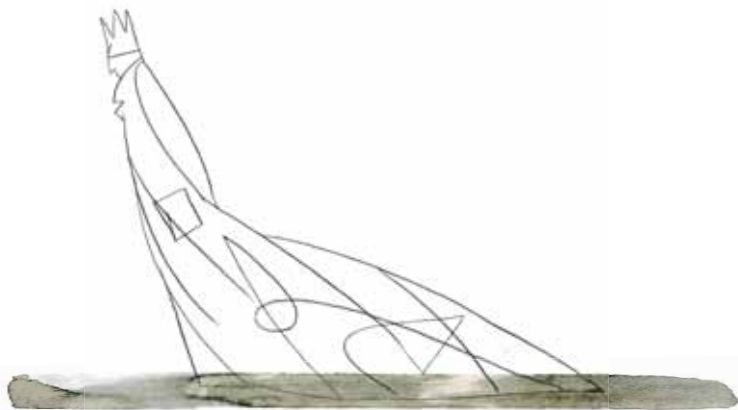
nem azt mondom, hogy kizárólag velem kell foglalkozni. A Sarkadi-drámákkal, Vészi Endre drámáival sem foglalkoznak. Ha valaki előveszi a jelentős magyar irodalomkritikusok, egyetemi tanárok tanulmányköteteit (a mai Schöpflin Aladárokét), érdemes megnézni, hány elemzés születik a drámáról, a tragédia műfajáról, a dramaturgia bármely fogalmáról. A költészetről közölnek érdekes tanulmányokat, a regényekről úgyszintén. A dráma ellenben hiányzik az irodalomtörténeti munkákból. Az, ami Arisztoteléstől kezdve, hosszú időn át működött, ma már nem létezik. Ki ír ma drámáról? Nem „trendi”. Ha új díjat alapítanak (erre is van példa), a költészet és a próza mellől hiányzik a harmadik nagy műfaj. Eltűnt. A dráma igénye is kiveszett. Úgy vannak vele, hogy a színház majd megteremti magának azt a szöveget, ami működik. Lehetséges. (...)

Mostanában egyre többször az jár az eszemben, hogy csak az egyik lehetőség megírni drámában, tragédiában azt, ami bennünk vagy a családukban történik. Egyre inkább érzem a szorongást, hogy fordítva is igaz. Hogy az, amit megírunk, megtörténik. Ennél szorongatóbb érzése nem lehet egy írónak, hogy nemcsak felidézi, valóra is váltja a végzetet, a rosszat, amivel szembenéz. Most már ott tartok, hogy azt kérdezem: vajon nem segítette-e bele az új házasságba Szendrey Júliát az a néhány sor, amit Petőfi a *Szeptember végén* című versében megírt. Ott tartok, hogy amit megírunk, beválik. Az utolsó görcs, amit a kezemben érzek: csak meg ne írjam, mert beválik. Nem arról van szó, hogy vátesz volna az író, mert előre tudja, hogy mi fog történni, hanem hogy ott van az a – József Attilával szólva – „százezer ősz”, aki „szemléltet velem”.

Nekem is ott van az a százezer, nemcsak a magyar, hanem a román is, meg a „félíg székel” is. Magyar költő vagyok, de közben hat bennem a román is, „Árpád és Zalán” – és így tovább. Ennek a gondolatnak a nagymestere volt Szondi Lipót, a híres pszichológus is, aki a maga sorsanalízisében azt mondta, hogy azok az őseink, akik „nem valósultak meg”, a genetikai örökségükkel jelen akarnak lenni az életünkben. Ezért Szondi szerint, amikor halált, betegséget, hivatást, párt, barátot választunk, akkor ők igyekeznek megvalósulni. Azt mondom, hogy ez

így van akkor is, amikor drámát írunk. A dráma különleges lehetőséget ad az ősök „genetikus honfoglalására”. Így jönnek létre a megidézett pillanatok, jelenetek, sorsok, végzetek, és ezek azután apró terelő mozdulatokkal kihatnak az életünkre. Ezt a felismerésemet a drámáról vénségemnek köszönhetem, és a rettenetet is, hogy miféle mesterség volt az enyém...

*A hangfelvételt készítette és lejegyezte,
a szemelvényeket válogatta:
Ungvári Judit*



Miklós Hubay: “What We Write Will Happen”

It was at one of the last public performances of the outstanding Hungarian dramatist, Miklós Hubay (1918-2011), at the professional forum of DESZKA Festival at Debreceni Csokonai Színház (Csokonai Theatre, Debrecen) in 2009 that the recording was made of which excerpts are now published. Following a recollection of his artistic career, the Master expresses concern over the 20th century downgrading of “the dramatic genre that confronts man with his own fate or the fate of his nation”. Finally he makes a thought-provoking confession of the dramatist’s responsibility: “What we write will happen. An author cannot have a more frustrating sensation than that of giving rise to fate, to ill which he will face.” (The recording was made and excerpts selected by Judit Ungvári)



PÁLFI ÁGNES

A női éberség másállapota

Éva alakjáról *Az ember tragédiájában* –
Hubay Miklós Madách-könyve¹ kapcsán

„A nők csak amolyan árnyék-lények” – egy fiatal költőnő állított ezt már vagy tíz évvel ezelőtt egy önálló szerzői estjén, s én sehogyan sem értettem, hogy viharos sikerei ellenére ezt vajon miért gondolja így. Az én családomban évtizedeken át négy az egyhez volt az arány a női nem javára. S mivel anyám erős és szuverén egyéniség volt, népszerű tanár, gyermekként semmi okom nem volt rá, hogy esélytelen, elnyomott „kisebbségnek” tekintsem magam. Fiatal felnőttként is leperegtek rólam az olyasfajta „jó tanácsok”, hogy inkább a férjem karrierjét kellene építgetnem a magamé helyett. Csak az utóbbi időben kezdem látni, hogy ifjú pályatársam talán mégsem mondott merő ostobaságot.

A minap elmentem egy nyilvános kerekasztal-beszélgetésre², melyen a Színház folyóirat idei márciusi számában több oldalról is exponált téma, a nő és a színház viszonya volt a terítéken. S amikor a végén a közönség is szót kapott, felállt egy filozófia-szakos egyetemista lány, és tiszteletteljesen azt kérte a fórum szakértő résztvevőitől, hogy ugyan

¹ Hubay Miklós „*Aztán mivégre az egész teremtés?*” – Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára. Napkút Kiadó, Budapest, 2010. A könyvből való idézetek oldalszámát zárójelben adtam meg.

² A *Mennyi a nő?* címmel 2013. március 15-én a Yederman Caféban rendezett fórum szakértő résztvevői a következők voltak: Eszenyi Enikő, Ónódi Eszter, Pető Andrea, Schuller Gabriella, Szilágyi Zsófia és Szabó István; a beszélgetés moderátora Tompa Andrea volt.

ajánljanak neki néhány olyan műsoron levő előadást, melyben a nő emancipált lényként van jelen, emberként, mint a férfi. S minek utána az asztal körül ülők hallgatásba burkolóztak, a már-már kínossá váló csöndet a kritikus Tompa Andrea törte meg azzal a meglepő válaszával, hogy hát bizony, így hamarjában ő nemigen tud egyetlen ilyen előadást sem ajánlani. Egyébként magát a témát – a nőknek írt színpadi szerepek méltatlan kliséit, sztereotípiáit – Eszenyi Enikő vetette föl előzetesen, aki mint tudjuk, nemcsak színésznő és rendező, hanem sikeres színgazgató is. Többszörösen is érdemes hát felkapni a fejünket, ha azt állítja, hogy csupa hisztérika, csupa elrajzolt karikatúra van fönny manapság a hazai színpadokon, beleértve Csehov népszerű nőalakjait is. S ezért alig várja már, hogy a szerinte igen kiváló hazai női szerzők – költők és prózaírók – komolyan rászánják végre magukat a drámaírásra.

Talán valóban nem árt feltenni magunknak a kérdést: hány olyan előadást láttunk életünkben, ahol egy-egy emancipált, izgalmas nőalakkal azonosulni tudtunk? Hirtelenjében a gyermekét szoptató Mária-„reinkarnáció” jut elsőként az eszembe, mellyel Halász Péter hetvenes évekbeli szobaszínházában találkoztam. Aztán Bicskei (Daróczi) Zsuzsa hihetetlenül kifinomult egyszemélyes *Psychéje* ötlik föl a nyolcvanas évek elejéről. Ladik Katalin mondén jelmezben előadott performance-a is provokatív és felkavaró élmény volt annak idején Fodor Tamás lakásshínházában. Úgy tíz évvel később, már a kilencvenes évek vége felé Monori Lili lepett meg a maga hiper-naturalista családi pincészházának fenomenális asszonyszemélyeként, férjével, Székely B. Miklóssal és két gyermekével. Azután egy már régen halott délvidéki lány, Szemerédi Virág rendhagyó, felejthetetlen személyisége idéződik elém, aki Pintér Béla *Kórház Bakony* című előadásában a betyár Savanyú Jóska szeretője volt... Lennének nyilván többen is, ha jobban belegondolnánk. De ami a kőszínházakat illeti, nagyon is jogosnak találok Eszenyi Enikő kritikai attitűdjét – hozzátéve, hogy én azt sem igen tudnám megmondani, mikor láttam utoljára a színpadon egy „igazi” férfit.

Érdemes azonban egy másik nézőpontból is megközelíteni ezt a kérdést. Hiszen valójában nemcsak Shakespeare a kortársunk – mint azt Jan Kott sugallta annak idején híres könyvének címevel³ –, hanem Madách is *Az ember tragédiájával*, amelyben az Évát játszó színésznő mellesleg egészen kivételes helyzetben van: a női szereplehetőségek egész tárházát próbálhatja végig, s alakíthatja a maga kortárs arculatára.

Hubay Miklós hosszú évtizedeken át – Németh Antal 30-as évekbeli híres rendezésétől egészen a 21. század első évtizedének végéig – nem tudott elszakadni Madách művétől. 2010-ben „*Aztán mivégre az egész*

³ Lásd Jan Kott *Kortársunk, Shakespeare*. Gondolat, Budapest, 1970.

teremtés?” címmel publikált könyvét mindenekelőtt ez a hihetetlen időbeli távasság teszi unikálissá. Más-más kontextusba helyezve, a legújabb hazai és külföldi rendezői koncepciók felől közelítve meg a *Tragédia* egy-egy jelenetét annak a meggyőződésének ad újra és újra hangot, hogy ennek a „világdrámának” a fölvetései a 20. század második felében váltak igazán aktuálisakká. „Ha én rendező lehetnék!” – sóhajt fel nem is egyszer. De hogy mint drámaíró is kortársának tekintette Madáchot, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy túl ezeken a kiváló esszéken a *Tragédia* egy önálló színpadi mű megírására inspirálta őt, mely szintén helyet kapott ebben a kötetben.

A *bál után* című egyfelvonásos 1968-ban született, amikor már nálunk is felütötte fejét az abszurd (jól emlékszem, milyen izgalommal vetettük rá magunkat elsős gimnazistaként Örkény egyperceseiére). Első hallásra talán furcsának tetszik, de Hubaynak ez az eszkimó szín témájára írott „variációja” engem a *Szentivánéji álom* legutóbbi, Mohácsi János-féle interpretációjára⁴ emlékeztet. Ámbár Shakespeare és Madách művét már eleve összekapcsolja, hogy mindkettő álomdramaturgiára épülő misztériumjáték, mely végső soron azt viszi színre, hogy az ifjú párok milyen stációkat végigjárva válnak éretté a felnőtt életre. A Hubay-darab és a Mohácsi-rendezés közötti hasonlóság viszont pontosan ennek az ellenkezőjéből fakad: utóbbiban éppúgy elsikkad a shakespeare-i dramaturgia beavató-színházi jellege, mint előbbiben az a bizonyos – egyszerre misztikus és konkrét – „beavatás”, amelyre pedig Hubay többször is úgy hivatkozik Madách-jegyzeteiben, mint Ádám és Éva álomlátásának végső értelmére.

Mohácsi színpadán látszólag ugyan érvényben marad a szüzsé shakespeare-i végkifejlete: a történet végére minden zsák meglegeli a maga foltját, ám a szerelmespárok eltévelyedésük után egymáshoz visszatalálva épp olyan „nemek fölötti”, androgün iker-állapotban leledznek továbbra is, mint annak előtte. Vajon mi lehet ennek az oka? Talán az előadásban újra és újra elerelő eső? – a Shakespeare-szövegnek ezt az ismétlődő motívumát Mohácsi úgy emlegeti föl nyilatkozataiban, mint sajátos rendezői koncepcióját igazoló „filológiai” felfedezést. Meglehet, hogy ez a barátságatlan, mondhatni ellenséges természeti közeg valóban lehűti kissé az ifjonti szenvedélyeket – ámbár ebben az erdőben a nyár zenitjén azért talán mégsem lehet annyira hideg, mint Madáchnál az eszkimó színben. Vagy mégis? Hiszen a záró színpadképben Theseus és Hippolyta egymásba temetkező, lassúdad tánca végképp egyértelművé teszi, hogy ezt az előadást a múltó idő, az öregség témája uralja. Azt látják a nézők, s bámul-

⁴ 2012-ben a POSZT-on ez az előadás kapta meg a legjobb rendezés és a közönség-zsűri díját is.

ják apatikusan a színpadon felejtett fiatal párok is, ami a vitális energiák fogytán, a szerelem elhamvadása után várja az embert: a vissza-szüziesedésben való kényszerű összetartozás – avagy újbóli egymásra találás? – keserédes melankóliáját. Ám öregség ide vagy oda, Mohácsi színpadán ez az életkora szerint már jócskán felnőttnek titulálható fejedelmi páros hasonlóan infantilis, mint az ifjú párokat alakító huszonévesek.

Hubay darabjában, *A bál után* kamaraszínpadán kísértetiesen hasonló a szereplők habitusa: mintha két hirtelen megöregedett kamasz keseregne azon, hogy eljött a világ vége, és hogy ők sem tehetnek már semmit, hiszen fölöttük is eljárt az idő. Olyanok, mint két testvér: Éva magtalan (mert báván hagyta magát sterilizálni), így aztán hol kereszt-rejtvény-fejtéssel, hol meddő szócsépléssel, egymás sértegetésével ütik agyon az időt.

Joggal kérdezhetjük hát: Hubay egyfelvonásosa és ez a Mohácsi-rendezés netán egyaránt arról szól, hogy immár az emberiség utolsó nagy mítoszának, a szerelemnek is végérvényesen befelelgett? Szolgálhatunk ugyan egy talán kevésbé lehangoló magyarázattal is: Hubay 1968-ban 50 éves, Mohácsi 2012-ben 53 – így meglehet, hogy az úgynevezett „legszebb férfikorhoz” társuló szkepszis művészi vetületéről van csupán szó itt is, meg ott is – annak dacára, hogy a két produkció között pontosan fél évszázad telt el (ami akár úgy is felfogható, hogy az idő, lám-lám, Hubay mester abszurd felvetését igazolta).

Ám ha jobban belegondolunk, e két interpretáció között mégis lényegesebb a különbség, mint a hasonlóság. Mindenekelőtt azért, mert Hubay nem írja felül Madáchot, hanem csak – mintegy aktuális kommentárként – mellé teszi a magáét. Különös színpadi teret képzel el, melyben az eszkimó színt követően szimultán zajlik a két produkció. A nagyszínpadon a *Tragédia* előadása az eredeti dramaturgia szerint folytatódik: az eszkimó Éva karjaiból Ádámnak ugyanis Hubay szerint még időben sikerült kimenekülnie. S így a kamaraszínpadra, ahol az utolsó földi emberpár köznapi „idillje” bontakozik ki, időnként behalatszik egy-egy foszlány az eredeti történet utolsó jelenetsorából, majd a közönség élénk reakciójából, az összülők álomból való ébredését és az Úr reményt keltő végszavát fogadó tapsból.

Az eszkimó szín kamaraszínpadán rekedt két színész, aki az utolsó emberpárt alakítja, a szerző instrukciója szerint civilben van, és életkorát tekintve meglepően fiatal. Holott már túl vannak minden: eltemették

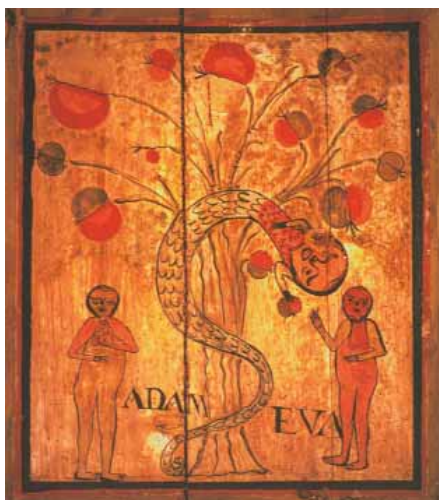


Festett kazettás
mennyezet,
Csengersima
(fotó: Horváth
Zoltán György)

gyermeküket is, akik vélhetően ugyanannak az atomkatasztrófának es-
tek áldozatul, mely a földi élet végső pusztulását magával hozta. „Körül-
tem minden úgy él, úgy mosolyg, mint elhagytam” – az álmából ébredő
Ádámnak ezek az ujjongó szavai úgy visszhangoznak ennek az eszkimó
jelmezéből kivetkőzött fiatal férfinak az emlékezetében, mintha ő maga
mondta volna ki őket valamikor, egy másik időben. Ádám és Éva jelene,
az ébredés pillanata ugyancsak múlt idejűnek tűnik a számukra, hiszen
az ő jelenükből immár nem vezet út a jövőbe. Nemcsak létérzékelésük
apokaliptikus, hanem a szituációjuk is az, hiszen ítélet alatt állnak valójában.
Az abszurd világállapot ismerve valójában nem is más, mint hogy
ítélet alatt állunk folyamatosan: egyszerre vagyunk utána és előtte annak
a világhatalmasztrófának, melyet úgymond vétlen áldozatokként voltaképp
mi magunk okoztunk, s okozunk nap mint nap. A helyzet paradox
voltát Pilinszky nevezetes kétsorosa találja telibe: „Megtörtént, holott
nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem” (*Merénylet*⁵).
De visszatérve Hubay darabjához: ennek a két hirtelen megöregedett
kamasznak ugyan az „idő egészére”⁶ van rálátása, ám a jelekből mégsem
képesek olvasni – azt hiszik, hallucinálnak csupán, amikor arról a másik
színpadról, abból a másik téridő dimenzióból érkező üzenetet hallják.
Ahogyan Hamvas mondaná: végképp elvesztették az éberségüket.
Szabadulni szeretnének az emlékeiktől és egymástól is – de hiába, hiszen
ezen az elnéptelenedett bolygón bíróság sincs, mely elválaszthatná őket.

De leginkább a közönytől szeretnének megszabadulni, meg az
unalomtól: „Ki gondolta volna, hogy [a világvége] ilyen lesz? Ilyen
semmilyen. Csak mint egy gyermektelen
házaspár élete” (232) – mondja apátiába
süllyedt hitvesének a férfi. Igencsak árulkodó
ez a hasonlat: hiszen be sem hallatszott még
hozzájuk a nagyszínpadon zajló *Tragédia* utolsó
jelenetének Deus ex machinája – „Anyának
érzem, ó, Ádám, magam!” –, amikor kettejük
között lassan már minden szó, minden mondat
e körül a boldogtalanságukat okozó gyerek-téma
körül forog. Igaz, a madáchi „happyendet”
a férfi már jó előre meglehetősen cinizmussal
kommentálja: „A cylinderből előhúznak egy
csecsemőt. Itt a vége, fuss el véle! Hogy a
nézők ne legyenek öngyilkosok a ruhatárban.”

Festett kazettás
mennyezet,
Szilágyolompért
(fotó: Horváth
Zoltán György)



⁵ Vö. Pilinszky János *Kráter*. Szépirodalmi, Budapest, 1981, 176.

⁶ József Attilának erre a kifejezésére, mely *A Dunánál* c. költeményben szerepel, Hubay is gyakran hivatkozik.

(Az apokaliptikus létmódra jellemző ez is: még meg sem történt a dolog, de már úgy reflektálunk rá, mintha túllennénk rajta.) Kicsit lejjebb azonban ugyanő egészen más, tragikus hangnemre vált: „Üres a méhed. Üres az ég”. És végül így summázza, hogy miféle öntudatvesztés okolható ezért a végkifejletért: „Mert elfelejtkeztünk róla, mi hülyék, hogy csak egyetlen emberiség van”.

A férfi tehát – igaz, immár a cselekvésre alkalmas téren és időn kívül, a „senki földjén” – csaknem eljut a *beavatás*ig, pontosabban a tragikai vétség felismeréséig jut el. A nő azonban itt is csak amolyan „másodhegedűs” – mint ahogy Hubay szerint Madách *Tragédiájában* is mindvégig az marad: „A *Tragédia* az »ember«-ről szól, s ez – a magyar szóhasználatban talán még inkább – a »Férfi«-t jelenti. A »Nő« talányként, katalizátorként, rendhagyó faktorként, paradoxákkal tele tűnik fel” – mondja egyik jegyzetében (173). Ámbár Hubay olvasatára ez a fajta merev kategorizálás igazából nem jellemző. Bármennyire is hajlamos a sarkításra (például amikor azt állítja, hogy míg Ádámra a „progresszió” akarása a jellemző, Évára a „regresszióra” való hajlam – lásd 76. oldal), majd minden esetben elfogulatlanul, több oldalról is megvizsgálja meditációjának tárgyát, s így egyre árnyaltabb lesz a kép, mely az olvasó előtt kirajzolódik. Ami Éva alakját illeti, több ponton is, de mindenekelőtt a londoni színt interpretálva sejlik föl, hogy vajon mi is lehet Hubay szerint a madáchi dramaturgiában a női főszereplő „titkos történetének” a nyitja.

Éva „színeváltozásán” túl London azért is fontos a számára, mert ez az utolsó történelmi szín. S mert – mint azt nyomatékkal hangsúlyozza – ez a végjáték korántsem zárult le még. Most is, az emberiség jelenében is folyamatosan zajlik tovább bennünk és körülöttünk, illetve általunk. Ha jól értem, Hubaynak ez a jegyzete valamikor a nyolcvanas évek közepén íródhatott (a jelennel vonható párhuzam legalábbis akkor merülhetett föl benne, mint új értelmezési horizont).⁷ Hadd tegyem hát hozzá: most, immár harminc évvel később ezt a mai Londont igazából már egy száналmas „retró” színjátékként volna érdemes megrendezni, ahol a „köztörvényes bűnözők” új elitje továbbra is a régi forgatókönyv szerint próbálja működtetni a világot – a neoliberalizmus voltaképp totálisan csődöt mondott ideológiájának a jegyében.



Festett kazettás mennyezet, Szilágylompért (Fotó: Horváth Zoltán György)

⁷ Erre utal a Hubay által idézett szerző, Jean-Marie Domenach könyvének megjelenési dátuma: 1982.

Hubay fontosnak tartja, hogy Ádám ebben a színben már nem történelmi személyiség, nem hadvezér és nem is tudós, hanem közember, egy gazdag kereskedő. Épp olyan „halálszagú”, mint a többiek, akik a „sírjuk szélén üzletelnek, szeretkeznek, sörözgetnek” (109). Ám Éva váratlanul átszökken a megnyíló tömegsír fölé. „Mi lesz veled, hová megy? – telitalálat ez a provokatív kérdés, és nem különben az is, ahogyan Hubay rögvést megválaszolja: „Visszaszáll teremtetőjéhez a még ki tudja, hány ezernyi emberiségnek a magjával, tervével, képletével... Mint ... akinek az volt a feladata, hogy mentse a kódot” (112). És Ádám azon mód fel is ismeri benne „az élet zűrzavarából az égbe szálló eszményi nőt (113)”. Ez a felismerés Hubay szerint annyira intenzív, hogy a „beteljesüléssel, szerelmi extázissal ér fel” (uo.). (Olvasata szerint egyébként a *Tragédiában* a tényleges nász beteljesülése színről színre egyre csak halasztódik, mert valami mindig közbejön).

A londoni szín ebből a szempontból tényleg rendkívüli, hiszen a szerelem újrafelfedezésével zárul: a romantikus ideál, az elérhetetlen eszménykép testet öltésével, mely Ádámban az archetípust támasztja fel, immár kettős értelemben is. Hiszen nemcsak egykori párjára, a Paradicsom első asszonyára, hanem a magzatával viselő Máriára is ráillik ez a képmás. S maga a jelenet kétségkívül Goethe művének a legvégére is emlékeztet, amikor Faust – Hubay fordításában – így szólal meg: „Az örök nőiség magasba vonz” (113). Kálnoky László klasszikus verziójában ugyanez így hangzik: az Örök Asszonyi emel magához”⁸. S meglepő adalék, amit Hubay mindehhez még hozzátesz: „a sztregovai katolikus templom főoltárképét, a kígyón taposó Máriát a mennybemenetel pillanatában ... Madách, az amatőr festő ... maga restaurálta” (113).

Jogosnak látszik azonban a kérdés: vajon hol van a *Tragédia* abszolút mélypontja? Pap Gábor korszakos jelentőségű „csillagmítoszi” fejtevése szerint (melyet Hubay feltehetően nem ismert, ami nagy kár) ez a mélypont a mű tengelyében álló párizsi szín, mely mint a Vízöntő Mérlegének apokaliptikus ítélet-szituációja nem a hétköznapi létszinten jelenik meg, hanem vízióként, mint álom az álomban.⁹ Ha viszont azt kérdezzük, melyik az a két, egymásnak megfeleltethető szín, mely testiesen konkrét valóságként szembesít a véggel, egyértelmű a válasz: a londoni szín, mely a történelem utolsó felvonása, és az eszkimó szín, mely a földi élet végjátéka.

Ám ez a naturálisan konkrét végjáték Madáchnál nem a pusztulásba torkollik. Ezen a ponton érdemes szó szerint idéznünk a szerző instrukcióját, amelyből az derül ki, hogy ő az eszkimó szín után nem egy szo-

⁸ Vö. Goethe *Faust*. Európa, Budapest, 1974, 421.

⁹ Lásd Pap Gábor – Szabó Gyula *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*. Örökség Könyvműhely, Érd, 1999, 97–100.

kásos színpadkép-váltásra gondolt, hanem egy valóságos metamorfózist képzelt maga elé¹⁰:

(A nézőhely átváltozik a harmadik szín pálmafás vidékévé. Ádám, ismét mint ifjú, még álomittasan kilép a gunyhóból s álmélkodva körülnéz. Éva bent szunnyad. Lucifer a közepén áll. Ragyogó nap.) (83)

Az eszkimó szín tere, „hóval és jéggel borított vidéke” eszerint a néző szeme láttára változik át pálmafás vidékké. S bizonyára nem véletlen az sem, hogy az első emberpár hajlékát Madách most ugyanúgy „gunyhónak” nevezi, mint az imént az eszkimó színben. A harmadik színben eredetileg még nem ez a „gunyhó” állt, hanem „egy kis durva fakaliba”. Ezért is vélhetjük jogosan úgy, hogy Évából, amikor hamarosan szintén felébred, és külsőleg már újult alakban kilép a fényre, még az előző színben álomba merült eszkimó asszony beszél:

Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el,
Utolsó csózkod oly hideg vala,
S gond vagy harag van most is arcodon... (84)

Korántsem biztos, hogy Éva itt *ugyanabból* az álomból ébredt, amelynek Lucifer volt a dramaturgia. Hiszen az imént úgy szólalt meg, mintha mindabból, amit pedig Ádámmal együtt elvileg neki is látnia kellett, semmire sem emlékezne. A történelmi színek mintha érintetlenül hagyták volna. És láthatóan nem is gyanítja, hogy Ádám végzetes lépésére, az öngyilkosságra készül.

Az édenkertben ő volt pedig az ősbűn. Almát a tiltott fáról ő szakított. Ő volt a „kegyetlen” alkotója ellen lázadó, minden titkokat tudni vágyó női hübrisz, a kíváncsiság. Nem hőkölt vissza Lucifer ajánlatától, nem félt az Úr haragját. Ő volt az „első bölcselő”, az isteni tervbe vetett ősbizalom:

Miért büntetne? – Hisz ha az utat
Kitűzte, mellyen hogy menjünk, kívánja,
Együttal olyanná is alkotott,
Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon.
Vagy mért állított mély örvény fölé,
Szédelgő fejjel, kárhozatra szánva. –

¹⁰ A *Tragédiában* az egyetlen hasonló szerzői instrukció az álom-dramaturgia másik kitüntetett pontján, a párizsi szín elején olvasható. E leírásban a megelőző prágai színben szereplő tárgyak metamorfózisa egészen szürreális: „A nézőhely hirtelen Párizs Greve-piacává változik. Az erkély egy Guillo-tine-emelvénné, az íróasztal nyaktilóvá...” (50) (Madách művének részleteit a 9. jegyzetben szereplő kiadványból idézem, zárójelben feltüntetve utánuk a megfelelő oldalszámokat.)

Ha még a bűn szintén tervében áll,
Mint a vihar verőfényes napok közt,
Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong,
Mint azt, mivel éltetve melegít? (16)

Ádám előbb, megízlelve az almát, e női túlerőnek enged, s csak aztán hallja meg Lucifer ajánlatát, és szánja el magát a nagy kalandra, immár valóban férfimód:

Jövőmbé vetni egy tekintetet.
Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek. (20)

Küzdelem? Szenvedés? – a női fül ezekre a szavakra a jelek szerint süket. A jós-álom, a „bűbáj”, mit Lucifer bocsát reájuk, Éva szemében (Mádachtól micsoda pimasz nyelvi ötlet!), egészen mást jelent:

Hadd lássam én is, e sok újulásban
Nem lankad-é el, nem veszít-e bájam? (20)

Lucifer, a pedáns dramaturg, a történelmi színek sodrában e hiú női kérdésről sosem feledkezik el. S válasza rendre pozitív: a női nemnek e tekintetben nincs mitől tartania. Éva vonzereje töretlen, az idő nem fog rajta, s hiába vált szerepet, kosztümöt, Ádám őt látja minden „újulásban”. Ámbár szerelme azért korántsem lángol érte mindig ugyanúgy. Csalódik benne többször, és két esetben mintha végképp el is fordulna tőle. A párizsi színben a néplázadás felgerjedt „asszonytigrisétől” borzad el, ki szenvedéllyel férfit öl, s „egy éjet” csak a „nagy férfiúval”, Ádám-Dantonával – jutalmul véres tettéért csupán csak ennyit kér, sőt követel. S az ébredés előtti utolsó jelenetben Ádámot vélhetőn ugyan csak a női erőszak rettentí vissza a felkínált szextől. – Vagy mégsem? Az eszkimó Éva állati vonzereje mégiscsak legyűrte volna benne az undort?

„Mindég az állat első bennetek” (81) – veti oda neki előzetesen Lucifer, aki ezt a színt az utolsó „önismereti leckének” szánja. Ádámot, ezt a „megtört aggastyánt” az eszkimó férfi viszont valóságos istennek hiszi, s nemcsak az első fókát áldozza neki, hanem az asszonyát is. Igaz, a „vendégjog” szokása is ezt diktálja; a profán felszín mögött azonban e gesztus szakrális háttere is fölsejlik: az eszkimó szemében ez nem pusztán egy szexuális aktus, hanem az „öreg istennel” való egyesülés rítusa, az életet megújító „szent nász” – vagy ahogy Pilinszky mondaná: „a mélypont ünnepélye”. S innen nézvést jogosan vetődik fel a kérdés: vajon ezt követően a tér csodaszerű átváltozása a tizenötödik szín elején nem azt jelenti-e, hogy Ádámnak az eszkimó Évával éppen itt, ezen a mélyponton sikerült végre elhálnia és meg is szentelnie a nászt, mely – mint könyvében Hubay állítja – ez idáig egyre csak halasztódott? S vajon

az Úr nem ugyanezért szólal-e meg újra, s gyakorol úgymond „ingyen kegyelmet” – nem pusztítván el mégsem az emberiséget?¹¹

Akárhogyan is értelmezzük e jelenetsort, az vitathatatlan, hogy Madáchnál ez a szövegrész kétértelmű. Arra vonatkozóan nem ad ugyanis semmi támpontot, hogy Ádám és az eszkimó Éva vajon mit tesznek vagy nem tesznek, és hogy voltaképp mennyi időt is töltenek el együtt ebben a bizonyos „gunyhóban” – csak egy pillanatot, egy órát avagy egy teljes éjszakát?

AZ ESZKIMÓ (*gunyhójába lépve*)

Nőm! Vendégeink

Érkeztek ím. Lásd őket szívesen.

(*Éva Ádám nyakába borul, s a gunyhójába vonja.*)

ÉVA

Légy üdvözölve, idegen, pihenj meg.

ÁDÁM (*bontakozva*)

Segítség! Lucifer! El innen, el,

Vezess jövőmből a jelenbe vissza,

Ne lássam többé ádáz sorsomat:

A hasztalan harcot. Hadd fontolom meg:

Dacoljak-é még Isten végzetével. –

Joggal tételezhető föl, hogy ezen a kényes ponton Madách tudatosan határozott úgy, hogy az aktus elhagyását avagy realizálását a majdani színpadi rendező ízlésére, vérmérsékletére, szellemi habitusára bízta. Mint ahogy jogos az a kérdés is, hogy – az eszkimó színre való vissza-

¹¹ Pap Gábor értelmezése szerint az emberpár álomból való ébredésének helyszíne a Nyilas téridő-egysége, ahol a jótékony atyai energiák kiáradásának hála következik be a pozitív fordulat (lásd id. mű, 133–134). Ám ha ez igaz, akkor az újjáéledő ősszülők a Nyilassal szemközti Ikrekben öltenek testet. Ez pedig azt jelentheti, hogy a mítoszok iker-istenségeiként (avagy az Úr androgün képmásaiként) ott fognak egyesülni az „égi” nászban. Az eszkimó színből kiindulva viszont egy másfajta olvasat adódik: a téli napforduló Bak közegeiben elhált „szent” nászt követően az ősszülők testi értelemben az átelleni nyári napforduló Rák közegeiben születnek újjá. Mint köztudott, e közegeben válik esedékessé a családalapítás és az utódért való áldozathozatal (lásd a fiókáit vérével tápláló pelikán ismert képtípusát, mely a Rák tulajdonságkörét jelképezi). Lásd ehhez Susánna monológját Weöres *Két fejű fenevad* c. drámájában: „Laktunk Ambrussal hóban, zsombékban, feldőlt temető koporsójában, s csak ritkán valamely megmaradt gunnyóban. Ha éhtől már haldokoltam, adott Ambrus a vériből egy csuporral. Vagy amikor ő nem bírta menni tovább, én adék vért innya nékie. (...) S tudod, akik halálos nyomorúságba jutnak, más egyebet mit tehetnének, gyereket csinálnak.” Vö. Weöres Sándor *Színjátékok*. Magvető, Budapest, 1983, 466.

Kazettás képtábla,
Noszvaj



láson túl – mit olvashatunk ki abból, hogy az álmából ébredő Éva, ahelyett, hogy a történelmi színek negatív tapasztalatát hozná szóba, Ádám elhidegülésének az okára kérdez. Vajon azért-e, mert csak önmagára, romolhatatlan bájának szappanoperájára kíváncsi? Vagy egy mélyebb belátás indítja erre?

Éva az én olvasatomban nem ugyanazt az álmod látta, mint Ádám. Ezt Madách szerintem már azzal is nyilvánvalóvá teszi, hogy Éva sosincs jelen harmadikként Ádám és Lucifer társaságában, amikor ők az előző színen túllépve már a következő stáció felé tartanak.¹² Éva egészen máshol van – avagy, másképpen közelítve meg a kérdést, ugyanúgy láthatatlanul van csak jelen a színváltások pillanatában, ahogyan az Úr. Éva az emberiség történetének stációit végigjárva igazából egyetlen képet dédelget magában: Ádám változó alakját, arcvonásait.

A *Tragédiában* Éva álma az új Ádám fogantatásának titkos története. És az anyává érés titkos története, melyről az irodalom legjelesebb műveiben is alig van híradás. Apuleus regényében¹³ a Psychéről szóló elbeszélés ezért annyira becses: a „földi Vénusz” női beavatás-története ez, melynek az Erósszal való misztikus nász a fordulópontja, s melyet a kíváncsiságért kiérdemelt büntetés, Psyché száműzetése követ: ezek a teherbe esésétől a gyermekszülésig végigjárt stációk érlelik őt anyává, míg elnyeri végül Zeus kegyét, és méltó rangját az égi és földi hierarchiában.

Platón *Lakomájában* van egy szövegrész, ahol Szókratész azt állítja: a terhesség megelőzi a megtermékenyülést. A filozófus itt már nem a maga nevében érvel; Diotimát, a papnőt idézi, mint hiteles kútfőt, vele mondatja ki a férfiak vitáját eldöntő utolsó szót Erósz természetéről:

„Ha a terhes lény a szépség közelébe jut, felvidul, előmlik benne az öröm, megtermékenyül és szül; ha azonban a rúthoz közeledik, elkomorul, búsan begubózik, elfordul, összehúzódik, s nem tud szülni, hanem kínlódomba hordja tovább terhét. Innen az a mélységes megrendülés, amit a terhes s már vajúdó lény a szépség közelében érez: mert nagy fájdalomtól szabadulhat meg általa. Mert Erósz nem a szép szerelme – mondta [Diotima] –, ahogy te gondolod, Szókratész.

– Hát akkor mi?

– A szépségben való nemzés és szülés vágya.”¹⁴

Vajon Madách Évája esetében mit értsünk ezen a terhességét követő megtermékenyülésen, foganáson? – Úgy képzelem, álmában Éva

¹² Némileg kivételnek tekinthető az athéni színpad, ahol Éváé az utolsó szó – bizonyítván, hogy a Nő szájából Madách felfogása szerint akár egy politikai kortes-beszéd is hiteles lehet.

¹³ Apuleus *Az Aranyszamár*. Európa, Budapest, 1993.

¹⁴ Platón *válogatott művei*. Bratislava, Madách, 1983. 194.

ugyancsak aktív: a férfi szenvedéstörténetét, történelmi báb-állapotait szemléli, s viszi át azonmód szellemi léttapasztalatként a psziché szűrőjén át az élő, biológiai anyagba. Divatos műszóval élve „bekódolja” a születendőbe, hogy mi lesz a dolga. Ágyúttöteléket, sorozat-embert lehet gyártani másképp, lombikban akár, vagy klónozással. Ám e mesterségesen előállított lény genetikai programjából hiányozni fog Éva álmának spirituális többlete.

Goethe Helénájából a női éberségnek ez a másállapota – amelyben egyként aktív a szellem, a lélek, a test – ugyancsak fájdalmasan hiányzik. Ő és Faust egymás álmában tükröződő, ikerszerű lények: a tökéletes szépség szobrai. „Eszttétikai” nászuk gyermeke, Euphorion elragadtatott művész; szellemteste az égbe emelkedik, nincs többé földi küldetése.

A *Tragédiában* Éva álma viszont maga a folyamatos női éberség. Fogadásra kész, termékeny másállapot. Olyannak képzelem őt, mint a híres szkíta övcsat nőalakját, a hajából indát sarjasztó őssasszonyt, aki egyenes derékkal ül a világfa tövében. Virrasztja, ölébe rejt a lázas férfi-fejet, s lelki szemével tekintve belé nem a luciferi komédiát kémleli. Egy másik Egyiptomot lát, egy másik Bizáncot, Athént, Rómát, Párizst és Londont – s fülelven magzata szívdobogását, egy másik Budapestet...

Az élet nagy ajándékának tartom, hogy 2009-ben még megoszthattam Hubay Miklóssal ezt a felvetésemet¹⁵. Elismerően nyilatkozott róla, és láttam, hogy valóban őszintén örül neki – nem tudhatta pedig, milyen elégtétel volt ez a számomra alig fél évvel azután, hogy megszűnt oktatói státuszom az egyetemen. Madách-könyvéből, mely a következő könyvhéten jelent meg, akkor még csak a *Kortársban* megjelent részleteket ismertem. Pedig szívesen elbeszélgettem volna vele arról, hogyan volna megjeleníthető az Úr a *Tragédia* végén. Azt a felvetését, hogy ő az Urat fiatal férfiként – vagyis Krisztusként – tudná leginkább elképzelni Ádám mellett a színpadon, fölöttébb izgalmasnak találom. Hogy miért? Azt hiszem, bármiféle fejtegetésnél többet ér, ha válaszként egy prózaversemet idézem:

HÁROM APOKRIF

1.
Ősten a víztükör fölé hajolt, és elképedt:
egy ismeretlen arc nézett rá vissza onnét.
Ím~hol az Ember! – ocsúdott ámulatából,
és óvatlan mozdulattal megérintette a vizet.
A tükör örökre elhomályosult.
De azt az éles, metsző tekintetet

¹⁵ Lásd az erről publikált mini-esszét: Pálfi Ágnes *Éva álma Madách Tragédiájában*. Napút, 2006/5.

Ősten sohasem tudta feledni többé.
Mintha a veséjébe láttak volna.

2.

– Tudhatnék mindent, de nem akarok – mormolta Ősten maga elé,
s becsukogatta sorban a Pokolra nyíló ablakokat.
A sötétséget akkor pedig még vágni lehetett volna – sóhajtotta az
Ember Fia, akiről azt beszélnek, hogy valaha ördög volt.

3.

Az a pillanat oly régen váratott magára, hogy amikor végre elérkezett,
a Fiú szakállá már a földet verte,
s az a csúfondáros, feledhetetlen szempár oly áthatóan világított,
hogy menten kilyukadt tőle a kék ég.
Dobok és trombiták riadoztak, éktelen zsvaj hallatszott odaátról.
De hogy mióta állt már a bál, arra senki sem emlékezett.
Pedig a menyasszony ott ült középen most is, a Fiú oldalán.
Ősz-öreg atyjával reszkető szíve alatt.

Ágnes Pálfi: The Pregnancy of Female Awareness

– On the Figure of Éva in *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) Apropos of Miklós Hubay's Book on Madách –

The author of the essay approaches the state and role of the female character in *Az ember tragédiája* from a new aspect, taking the book by Miklós Hubay *Aztán mivégre az egész teremtés? Jegyzetek az Úr és Madách Imre műveinek margójára* (*What purpose doth thy whole creation serve? – Notes on the Margin of the Works of the Lord and Imre Madách*) (Napkút Kiadó, Budapest, 2010) as a starting point. She poses the point that Éva does not have the same dream as Ádám does since she, contrary to the male character, almost never reflects on the historical scenes and wakes from her dreams as if she did not remember them at all. In this reading the dream of the first created woman is the secret story of the conception of the New Ádám. The author makes several references to the Hubay book, primarily to the chapter on the *Londoni szín* (*Scene 11, London*) where the writer compares Éva to Mary in the Holy Bible. She also recalls the one-act play of the dramatist (*A bál után* (*After the Ball*)), which is a paraphrase of the *Eszkimó szín* (*Eskimo Scene*) of the *Tragedy*. It is also this scene that receives a key role in her analysis as an absolute abyss and still a turning point in the story, which is the prerequisite for the spiritual rebirth of Man. (Said at the conference in Petőfi Irodalmi Múzeum [Petőfi Literary Museum] on the 95th birth anniversary of Miklós Hubay on 3rd May, 2013.)



EGYED EMESE

Az Árpád ébredése című embléma¹

„Hazádba hoztalak / Hogy népedet lásd ezred év után” – így szólt a Sírszellem a halottaiból előidézett Árpádnak 1837. augusztus 11-én este a Pesti Magyar Színház színpadán, az intézmény ünnepélyes megnyitásakor. Nem Árpád fejedelmnek, honfoglaló vagy kacagányos Árpádnak, nem a Szittyiából kivezetettek Mózesének vagy hős ősapánk-Árpádnak, hanem a névvel nevezett és ezer esztendeje halott magyar Ádámnak.

A történelmi pillanatot, egyetemesen a magyarság életkorát jelzi a szerző ezzel a határozott egyszerűséggel. Tehát: a színlapon és a belépőjeggyel

együtt megvásárolható, csak a *Prológus*² szövegét tartalmazó füzetkékben, a szereplők sorában legelőször „Árpád” szerepel – így, jelzőtlenül, jelentésbeli megszorítások nélkül. Ezek szerint ő, Árpád szerzett nevet egyedül a színpadon megjelenített, megjelenendő alakok közül, és lett az időben egyéniséggé. S bár az ő neve is csak embernév (keresztnev, utónév), mégis a szerző, amikor elnevezi, be is állítja színpadi alakjait; ez az Árpád nevezet már maga rang, nemesség.³ A többi szerep mind csak funkció.

Vörösmarty reprezentatív munkája (az előadás és a nyomtatott darab) afféle

¹ A tanulmány a szerző azonos című dolgozatának (megjelent: *Vörösmarty és kora. Tanulmányok Vörösmarty Mihályról és Körösi Csoma Sándorról*. Szeged, 2001. 11–32.) javított változata.

² Az *Árpád ébredése* műfaját a nyitóünnepség szervezői, a darab megrendelői határozták meg ünnepi prologusként. E dolgozatban a továbbiakban röviden *Árpád ébredése* vagy *Prológus*, *Előjáték* címen hivatkozunk a műre.

³ A színlap, illetőleg a színház megnyitásakor a jegypénztártól árusított drámaszöveg felsorolja a „személyeket”, de nevük Árpád kivételével nincs.

bevezetésnek, előzetes tudnivalónak, eszmék sokaságát tömörítő, emlékeztető és megfejtendő tézislapnak készült a budapesti Magyar Színházba járáshoz – a jelenlevő és a távolmaradó magyar polgár számára.⁴

A rövid művet úgy tekintjük, mint a színházavatás eseményének részét, s reméljük, hogy a kíváncsiság filológia és antropológiai módszerei nem akadályoznak meg a szöveg néhány lehetséges jelentésének meglátásában, megfogalmazásában.

Temető a színpadon, idő hömpölygése

Hol is ül a néző? Képzeletbeli városban: Budapesten. „Pest dunaparti kinézése” – így nevezi meg a *Prologushoz* festett függőnyt egy korabeli díszletkatalógus⁵, s ez már le is szűkíti a városfogalmat (Budapest helyett Pest – ez a városnév szerepelt

az Akadémia 1833-as pályázati kérdésében is). A kezdetben mindenütt látható sírhalmok a Sírszellem távozásával eltűnnek: a modern civilizáció helyévé lesz a játéktér. („A magyar színház ábrázolatát valamint Pest Duna-sorát festette Otto úr, a Pesti Magyar Színház festője.”⁶)

Hol ülünk, nézők? – Mindig saját korunkban, világérzékelésünkben, de amott a folyón túl a képzetek képekké rendeződnek. Látható a Város, a Víz, a Varázslat. Metamorfózis tanúi vagyunk. Leszünk.

Az árkádikus érzékenyjátékok ismert képe a sírhalmokra boruló vigasztalhatatlan ifjú vagy leány. Itt azonban nem időzhetünk, pillanatok alatt kiválasztja a Sírszellem a sírhantok közül a legnagyobbat, a szemmel láthatólag „hadisírt”⁷, és már köztünk jár a legenda. De egyébről is szó van: a sírok mindenkor a földterületre formált jog argumentumai.⁸ (Vico költészetfilozófiája a halottakra boruló hantokat tartja a világ első pajzsainak.

⁴ „Tekintetes Pest vármegye színészet választmánya mai napon tartott ülésében az épülő Magyar Színház kinyitását f. évi augusztus hó elsőjére határozá, szükségesnek találván, hogy azon ünnepélyes alkalommal egy, a tárgy érdemét kimerítő prolog szavaltassék” – írta Nyáry Pál Vörösmarty Mihálynak 1837. január 15-én Pestről keltezett levelében. Vö. *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. Válogatta, a szöveget gondozta, utószó és jegyzetek: Kerényi Ferenc, Budapest, Szépirodalmi, 1987. 239. Budapest itt (ekkor) nem elírás; mint eszményi város név szerint is megjelenik a nyomtatott füzetben és a színlapon.

⁵ *1837-ik esztendő augusztus 22-ikétől kezdve festet díszítmények jegyzéke*. Magyar Országos Levéltár. Pest Megye Levéltára. Pest vármegye Színészeti Választmányának iratai.

⁶ Az 1837. augusztus 22-i színlap szövege. „Itt, kívül édes hazácskámon, de lebegve felé” – írta a színpadi függöny (festett hátsó kulissza) ügyében fogalmazott levele végén Bécsből Szemere Bertalan. A Bécsben rendelhető háttérfüggöny (és ára) ezek szerint mégsem felelt meg a Választmány elképzelésének.

⁷ „Egy nagy sír Árpádhoz” – a Pesti Magyar Színház megnyitása ünnepére készítettett „díszítmények” e 29. tétele azt is elárulja, hogyan emlegették röviden az ünnepi prologust a szervezők.

⁸ „Hol sírjaink domborulnak, unokáink leborulnak” – jósolta a rebelliót vállalóknak Petőfi Sándor 1848 márciusában (*Nemzeti dal*). Eszerint a hazáért szenvedett mártírium garantálja – legalábbis a kollektív emlékezetben – a szentté válást. Hadd emlékeztessünk a jogosság és a halottak léte közti összefüggésre egy korábbi kultusztörténeti példával is: a kolozsvári jezsuiták új templomuk felépülésekor az 1760-as években külön szertartással hozták át az átmenetileg használt óvári ferences rendi templomból és helyezték el mecénásaik és a főpapok koporsóját.

Ebből eredezteti a címerpajzsok alakját is – a nemesség eszerint a bizonyítható ősökkel, az erekle-értékű, elidegeníthetetlen családi maradványokkal áll kapcsolatban.⁹⁾

Három néma jelt ad le a Sírszellem.¹⁰ Megnyílik a hadisír: Árpád előjön (feltámad), szól. Magyarul beszél. A sír, amelyből kiemelkedett, nem egyszerű ember nyughelye. A nyelv- és nemzetpusztulás tudományos hipotéziseit a 19. században mint kínzó lehetőséget költő és értelmiségi nem egyszer kísérelte meg végiggondolni, a magyarsággal összefüggésbe hozni. Az Árpád ébredése idején még egy év sem telt el egy év azóta, hogy Vörösmarty leírta: „S a sírt, hol nemzet süllyed el...” De a gondolat már ifjúkori verseiben kísért; A *zivatar* címűben például, amely 1822-es költemény: „Hah! mint tör át a süllyedező ködön / A tiszta villám bús lakaink felé / Lecsap! s nyugatnak gögös ormán / Széthasadoz, bomol a kemény szirt, / És a sebes tűz már kivesszett – Hazám, / Ha tán enyészned kéne, dicső hazám / Így dőlsz-e sírba? Hajh, vagy elnyom / Csendes öröm közepett az álom?”¹¹

Vörösmarty epikus műveinek álmodozóiról elmélkedve az álmot mint egy másik világban való felébredést tételezi Balassa Péter, s egy másfajta, tündéri, halálos „felvilágosodás”-ként határozza meg.

E szerint a logika szerint „a szerelmes férfi és a feminin haza menekülő találkozása” is az álom, mégpedig a modern valóságra való felébredés legcsekélyebb reménye nélkül...

Visszatérve a *Prológushoz*, most sírjából, íme, kikél a nemzet (nemes vagy nem, de mindenképpen magyar nemzet) szimbolikus alakja. Messiásként viselkedik – legalábbis a Költő úgy tekint reá, mint valami visszavárt, visszatért Megváltóra, és mint olyanhoz szól: „Oh drága ő, mióta elhagyál, / Mi véghetetlen, amit szenvedénk!”

Árpád a Sírszellem meghagyása és a remények szerint addig marad leszármazottai közt, amíg a közösségi élet méltósága töretlen, a polgárerevények pedig virulnak. A múlt felfedezi a jelent – racionálisan ez lehetetlen¹², a poézis azonban megengedi. A jelkép pozitív megfajtásához azonban nem minden nézőnek voltak eszközei. „Árpád nem mint dráma, hanem mint honalapítónk föltűnt szelleme, azt jelenté, hogy az egész intézet alapja erőtlen, s a magyar színművészet halva jó az élők közé.”¹³ Az alkotója szándéka szerint az öröm felé irányított darab – valójában a *Prológus* és a *Belizár* – illetén értelmezése vakvágányra fut: „Hiába! Ez már saját nemzeti balsorsunk, hol Attila halála után magyar és római érintkezik, ott az elsőnek necesse buknia köll: s valóban nem lehet-

⁹ „A földek, ahol a halottakat eltemették, lettek a világ első pajzsai.” Vö. Giambattista Vico *Az új tudomány*, ford. Dienes Gedeon és Szemere Samu, bev. Rozsnyai Ervin, Bp., Akadémiai Kiadó, 1979, 357.

¹⁰ A feltámasztás technéje titokban marad. Itt a mágikus hármasság jegyében csak egy magyar népballadára emlékeztetünk, a *Három árvára*: „Adok nektek három vesszőt, / verjétek meg a temetőt.”

¹¹ A romantikus pátosz kapcsán hivatkozik erre a versre Balassa Péter *E zűr-mindent látni* című írásában. Lásd Világosság, 1997 szeptember–október, 17–27.

¹² Gál László filozófusnak köszönöm ezt a megfogalmazást.

¹³ Vahot Imre *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében*, Pest, 1840. = *Tollharcok: Irodalmi és színházi viták 1830–1847*, Szalai Anna (szerk.), 507–508.

ne csodálni, ha a belizári hódítás következtében színészeink jelenleg latin vagy olasz nyelven adnák mutatványaikat.”¹⁴

„Mikép lehetne...?”

Az intézményi gondolat történetéhez

A Magyar Tudós Társaság 1833-as pályakérdésére (*Mikép lehetne a magyar játékszínt állandóul megalapítani?*) többen küldtek be értekező pályamunkát: Kállay Ferenc, Jakab István és Fáy András is – ugyanaz a Fáy, aki négy év múlva nem vállalta az ünnepi színpadi prólógus megírását. A kérdés előzményét okkal kereshetjük Schiller félévszázaddal korábbi mannheimi előadásában (*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*)¹⁵

Valójában azzal a schilleri gondolat- tal azonosult a pesti színi választmány és maga Vörösmarty is, hogy a nemzeti játékszínnak kell megteremtenie a kultúrállamot. A darab szereplői között ugyan sem nyelvi-etnikai, sem műveltségbeli különbség nem jelenik meg, érezhető azonban – a megrendelőnek küldött Vörösmarty-válasz hangvételeben is – a kért szöveg pszichológiai megterheltsége, a vállalkozás kulturális kockázata: „Sok s nagy az, mit egy ilyen fényes alkalommal, az első magyar színház

megnyitásakor a fővárosban, annyi keserű küzdelem és csalódások után, gondolni és elmondani lehet”¹⁶ – ezt írta Vörösmarty, és egyszerre kívánt megfelelni a színészeti választmány mint szakmai csoport bizalmának és a közönség elvárásának.

Maradjunk a nagyság gondolatánál. Vico három ismérvet hoz fel a nagy költészet meghatározásakor. Ezek: a fenséges és közérthető szűzsé föllelése, az emóciók kiváltása és a mindennapi ember erényes cselekedetekre való rávezetése.¹⁷ A fenségesség és az ismertség kívánalmának az Árpád-ház megalapítója, a szimbolikus hérosz egyrészt, a nemzetteremtő és kultikusan értelmezett intézmény, a magyar színház másrészt könnyűszerrel megfeleltethető. Az érzelmek kiváltását a múltból és nemlétből érkező személy jelenvalósága, már-már bekövetkező visszatemetkezése, a rémalakok együttes és egyenkénti közelsége, a színészről végveszedelme valósítja meg. Hogy a *Prologus* miképpen tanítja a mindennapi embert az erényes cselekedetre, azt hadd jelöljük meg két vonatkozásban: az egyik a színház felépülése és fölkeresése a társadalom csoportjai által, a haza éltetése ezzel a cselekedettel, de értelmes szóval is. A másik a veszélybe került hölgy megvédelmezése...

Érdemes itt kiemelni a színház és a polgári erényesség kapcsolatát, a honépítő színház gondolatát. Az unalmasabb,

¹⁴ Lásd ugyanott. (Érezhető a különbség az egyes gondolkodók között a nemzeti jelleg megítélése tekintetében. A *Prologus* tartalma nem utal a *Belizárra*. A belpolitika *idegen–autochton* – a 19. század ezen évtizedeiben időszerűnek érzett – ellentétpárját Vörösmarty is a *hazafi–ellenesség* ellentétpárra cseréli a *Prologus*ban.)

¹⁵ Az értekezés nyilvános előadására 1784. június 26-án került sor.

¹⁶ Pest, 1837. március 13. Kerényi (szerk.), i. m., 1987, 240.

¹⁷ „Ez tehát a három művelet, amelyet a nagy költészetnek el kell végeznie: fenséges meséket kell kitalálnia, amelyek hozzáférkeznek a nép értelméhez, erősen fel kell izgatnia az embereket, hogy kitűzött célját elérje és meg kell tanítania a mindennapi embert erényesen cselekedni.” G. Vico, i. m., 253.

de magyar nyelvű színházi előadásra vagy a szórakoztató németre járjon-e a honpolgár? – ez volt a kérdés. A korszak mentalitástörténésze a színházpártoló magyar nemesek és a vármegyék feliratainak értékrendjét befolyásoló köznemesek műveltségének sajátosságaival magyarázza a túlszabályozást magyar színházi ügyekben.¹⁸ Az *Árpád ébredése*nek drámatörténeti megítélése még a közelmúltban is rosszkedvű vita tárgyát képezte: a drámatörténet tájékozottabb szerzője előtt sürgősen revideálta nézeteit a *Prologus*t korábban fontosnak tekintő szerző.¹⁹ Kell-e a történelemmel, a nemzet mindenkori önképével foglalkozni manapság? Hiszen ma a fantázia teremtő szerepét hangsúlyozza az író.²⁰

Vörösmarty esetében a konvenciók visszafogása, az allegóriaképzés nemes ökonómiája lehetett a cél. A szöveg elkészítésében csak látszólag. (Hiszen a téma csapda: mintha arról lenne szó a prologusban, amiről a közügyek iránt érdeklődőnek tudomása van: a nagy nemzeti gyűjtésről). A szöveg használata, birtokba vétele azonban valóban közöségi jellegű: az *Árpád ébredése* a későbbi színházi és társadalmi reprezentációk ré-

sze lett. A feladat a kultúra közösségének létrehozása volt a közös színházi élmény révén, megteremtve az értelmezőközösség létrejöttének optimális feltételeit.²¹

Értelmiségi a színpadon („mester és tanítvány”-probléma)

Nagy a kísértés, hogy a színpadi figurák közt a szerzőt, Mihálunkat mégiscsak felfedezzük.²² Úgy gondoljuk, nem csoport tagja ő, hanem valamelyik egyéni szereplő köpenyébe bújt, esetleg – rendre – többjükébe. Érezhető (és megoldatlanul is marad) a kérdés: hogyan képzelhető el az ideális viszony a gondolkodó ember és a csoport között, elkerülhető-e a konfliktus közöttük? Nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét sem, hogy a *Prologus*ban mint valami bölcséleti pályaműben (dramatizált) értekezés nyomait lássuk. Rousseau civilizáció-ellenességével ebben a kulturális helyzetben nem sokat lehet kezdeni, vissza kell térni a régebbi bölcselőkhez. Arisztotelész szerint a filozófus feladata, hogy pszichológiai és intellektuális adottságait kiművelje. A képzett ember aztán megfelelően tud viszonyulni a vilá-

¹⁸ „A magyar színház hazafias ügy és diétai tárgy volt csupán, míg a német játékszín szórakozóhely, eleven élmény és valóság”. Pukánszky Kádár Jolán *Az Országos Levéltár színháztörténeti forrásanyaga*. Levéltári Közlemények, 1940–41, 466 (456–467).

¹⁹ „Az *Árpád ébredése* tekintetében viszont (melyről zárójelben teszek említést) el kell ismernem, hogy nem volt indokolt Vörösmarty jelentősebb nemzeti tárgyú művei közé emelnem” – írja Kerényi Ferenc bírálataira válaszolva Striker Sándor. Lásd Uő. *Levéltett klasszikusok avagy a kákán is csomó*, Buksz, Budapesti könyvszemle, 1997 nyár, 130.

²⁰ „Nem minthogyha az ember, ha visszamegy a történelembe, akkor jobban átlátná. Csak éppen a fantáziának, a képzeletnek a szabadsága megadja azt az illúziót, hogy talán valamivel többet tudunk, s többet tudunk elmondani.” Darvasi László szavai *A történelem visszatér az irodalomba* című beszélgetésből. Magyar Lettre Internationale, 1999 tavasz, 77.

²¹ Az *Árpád ébredése* kézírata, saját kezű tisztázata, sugópéldánya lappang! (VÖM 10. 529.) A nyomtatott példánnyal rendelkezünk, illetőleg egy miskolci cenzúrára benyújtott másolattal (leírta Hőke Károly 1837), lelőhelye: OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 1148.

²² Műveit a költő – ha nem álnévvel – „Vörösmarty Mihál”-ként írta alá.



különböző jelenségeihez: a politikumhoz polgárként (vagy államférfi módjára, ha helyzete azt kívánja), az elméleti dolgokhoz bölcsként. Ha azonban – amint ez gyakorlatilag történni szokott – az ember különböző lelki funkciói egymásba játszanak, kérdés, ki tölti be ezt a filozófusi szerepet a drámában: Árpád-e (az állam szimbóluma), vagy a költő (a nemzeti érzelmek jelképes alakja)?

Másrészt – emlékezve arra, hogy szofisták szerint a mesterember (1), a szókratikusok szerint az ihletett jós és költő (2), Platón szerint az államférfi (3), Arisztotelész szerint pedig az orvos (4) helyzetének mintájára gondolható el a filozófusnak a közösséghez való viszonya –, hasonló eredményre jutunk: a szemle-jelleg, az egyén és a csoport kapcsolatának problematikussága kap hangsúlyt a *Prológus*ban.

A műbeli napszámos gyakorlati ésszel közelít a közösséghez: a pillanatnyi értetlenkedők modortalansága nem ábrándítja ki, a fontos ügyért végzett munka tudata elégtétellel tölti el. A közösség ideálja és

köznapi megjelenése között bölcs különbségtételre van szükség, és a dialogikus prolog napszámos-filozófusa képes is erre.

Az ihletett jós és a költő szerepe a Sír-szellem és a Költő együttesében valósul meg. A Sír-szellem mint transzcendentális erővel rendelkező lény a szimbólumot a valóságos közösség számára teszi tapasztalhatóvá, a Költő pedig a nem evilági létből jött hős (saját versei megelevenedett tárgya?) számára fordítja le a közösség, a közösség kultúráját.

Az államférfi felelősséggel figyeli a társadalom állapotát, az értékrend alakulásáról azonban nincsenek ismerei. A vész helyzetben korrigál. Itt fontos újraolvasnunk az első kidolgozást;²³ abban Árpád számára a néptelen város a nemzethalál utáni állapot képe.

Árpád orvos és áldozópap egy személyben attól a pillanattól kezdve, hogy a közösség egészséges (legalábbis helyes irányban kibontakozó) életét végveszélyben látja: a negatív erőket kikapcsolja, leköti, elhárítja, a földre roskadt színművészetet fölemeli az emberi lét magasába, méltóságába.

Tragikusan fölöslegessé válik a Költő ebben a váratlanul megteremtődött harmóniában. Tanúja az újdonsült tanítvány sikeres vizsgájának, a helyzet jobbrafordulásának. Korábban vívódó lényre pusztaszemlé válik. Monológ nélkül vonul vissza. Ő „temetkezik”, tűnik el, ő maga a korból kiesett.²⁴ Ha a dialógusformájú bölcsélet megelőzi a tragédiát az emberi

²³ Lásd a 24. sz. jegyzetet.

²⁴ A szofista, a szókratészi és a platóni etika kettéválasztja az etikai személyiséget. Ami a tragédiában értékelés és tapasztalás, jellem és sors egymásra vonatkoztatottsága, az a korai etikában két ember: mester és tanítvány viszonyaként jelentkezik. Ezért is uralkodó műfaja a korszak filozófiájának a dialógus. Platón morálfilozófiai dialógusaiban az egyik fél reprezentálja az etikailag releváns élethelyzetet, a másik fél, Szókratész, a szituációban benne rejlő vagy kívánatos morális érték képviselője.

műveltség történetében, a *Prológos* párbeszédés-dramatikus megoldása stílusos döntés volt Vörösmarty részéről: tudatos-ságához nem fér kétség.

Az *Árpád ébredésében* a Költő mes-ternek tűnik: lassanként világosítja fel tájé-koztalan tanítványát – a hőrost – a hely-zetről. A problémák tényleges megoldására azonban ez a mester képtelen: a „puha-ságra serényebb” kor fiaként a legmeg-rázóbb felismerésre is csak szavai vannak. A *Prológos* adott pontján túl már nem szól: valósággal beleolvad a háttérbe.

A Lovag, a Hölgy, a Szörnyetegek – és az elnémuló költő

Vörösmarty a *Prológos* harmadik elő-adásáról kritikai megjegyzéseket is megkockáztat *Színibírálatai* sorában. Az ihletettséget tartja a színészi alakítás meghatározó tartalmának, de miben áll az ihletettség? A jelentés mélységeinek közvetítését hiányolja az amúgy érthe-tően alakító Megyeri játékában – és az ér-zést: érzékelhetően szűkszavúra tervezett beszámolója mégis utal az általa elvárt Árpád-szerep tartalmaira: méltóság, erő, érzékenység (ez a fontossági sorrend is).²⁵ A leibnizi gondolat is, mely szerint a nyelvi konvenciók segítenek tudásunk üreit el-fedni a szépség tartományában, felismerhe-tő itt, mégpedig az allegóriahasználatban. (A dolgok fogalmi és képi megragadása nem zárja ki egymást.)

A morális cselekedetek skáláján a rémalakok megjelenése egyenlő a negati-

vitással. A színház társadalomban megélt pártolása a színpadon – mint elmesélt pozitív történet – viszont egyrészt több személy alakját ölti (napszámos, Apa, ifjak, hölgyek), másrészt szimbolikus viszonyt is létrehoz a magyar színészetet kifejező Színésznő, a rémalakok és Árpád viszonyában. Ha csak Vörösmarty Lengyelor-szág-allegóriájára gondolunk is (*Az eleven szobor*), ezt a megoldást nem tekinthetjük véletlennek szövegvilágában. (Mnemoszü-né funkcióit is tömöríti ez a színésznő-jelkép: a gondolat, az idő, a hagyomány együtt van jelen törekény alakjában.)

Giambattista Vico teóriája a költői kor közgondolkodának két nagyobb istenségéről alkalmas e mű logikájának követésére: Árpád Arész–Mars, az oltá-rokért és a tűzhelyekért harcoló hőrosz, a Színésznő pedig Vénusz–Aphrodité, amely e „legrégibb emberi viszonyok kö-zepette született: a nemesség, a szépség és az erény jelképe”. Hölderlin Mnemoszü-néje, a szerves rendetlenség, érzékenység, érzékiség, spontaneitás figurája tehát a Színésznőben figyelhető meg. A Telepi-féle „némázatban” (1831)²⁶ Kántorné ala-kította Thália papnőjét. E színháztörté-neti mozzanat, a folytonosságra törekvés is oka lehetett annak, hogy vele kívánta eljátszatni a Színi választmány az *Előjá-ték* női szerepét. Kántornét Bajza 1837. augusztus 6-án hívta meg a Pesti Magyar Színház társulatába – augusztus 20-i levelében pedig – két nappal a színház ünnepélyes megnyitása előtt – ugyancsak ő volt, aki „örökre” kizárta őt a társulat tagjai közül.

²⁵ „Árpád szerepében most Megyeri lépett fel. Játékában méltóság s erő volt, s ha ehhez még egy kevéssel több érzés járul, előadását tökéletesnek mondhatni.” Vö.: Vörösmarty Mihály *Színi-bírálatok*, VÖM 14, 1969, 70.

²⁶ Ezt az előképsorozat-szerű némajátékot tekintik az *Árpád ébredése* egyik képi-strukturális előz-ményének.

Vörösmarty ebbe a viszályba nem avatkozhatott be, a jelzett időben műve már készen állt. Kántorné konkrét alakja is felismerszik a *Prológus*-beli színész-nőben, de még inkább az akkoriban igen mostoha körülmények között élt Lendvayné személye: ő adott be akkoriban férjével folyamodványt a Színházpártoló bizottsághoz, méltatlan életkörülményeire hivatkozva. Nyilván nem szabad eltúloznunk a konkrétumokra való utalásokat a mű jelentésében. A színésznő itt mégiscsak elsősorban a színészet színpadi „lárvája”.²⁷

Zenekari nyitány, prológos, közjáték, tragédia

Ne feledjük az ünnepély szerkesztmény-voltát. A *Prológus* csak eleme volt a nyitóünnepségnek, még csak nem is az első. Az este súlypontos alkotásának mégiscsak a tragédiát szánták a szervezők. A *Belizár* regényes szomorújáték. Fennkölt, ritmikus (jambikus) prózája, nyelvújító merészsége a szokatlanság erejével hathatott a nézőkre. (Vico a kortárs idők szellemét már a prózai beszédmódban keresi... Nem tarthatjuk kizártnak, hogy a jambusos színpadi játéknak a próza elé illesztése kifejezés-történeti szándékkal történt, a korszerűség eszméje jegyében.)

Az utolsó „jelenésben” Belizárt sebesülve hozzák „vitézi, szomorgó zene alatt”. Száműzött, vak Belizár... A csoportlét gondolatának mártírjaként jelenik meg ő – szintén allegorikus módusban.

És ez elé a tragédia elé szánták Bajzáék az *Előbeszédet*.

„Sok s nagy az, mit egy ilyen fényes alkalommal... annyi keserű küzdesek és csalódások után elgondolni és elmondani lehet” – azt jelezte így kései, 1837. március 13-i válaszában Vörösmarty, hogy egyszerre akar megfelelni a válaszmány és a közönség elvárásának. Nem becsüljük le egy töredékes „programma” létét a költő meg nem semmisített fogalmazványai sorában, a címe *Prológ. A Vázlatok, cikkek, okmányok* című csomóban a MTA Kézirattárában olvasható e cselekményvázlat – ebben Árpád mint ismeretlen vándor érkezik a korabeli Pestre, Sírszellem közvetítése nélkül: „Ár. Jó. Ki van itt? Ki fogad engem ezredévi álom után ebredőt?”²⁸

A végleges megoldás, a Sírszellem szerepeltetése nem tette hihetőbbé a kísértetalak megjelenését a jelenben, a történet rituális jelentésvonatkozásait viszont felerősítette. Ha hihetünk Gyulainak, Vörösmarty nőt javasolt a Sírszellem szerepébe, még ha férfiruhában is! Endümión mítoszával a *Csongor és Tündén* kívül is gyakran élt Vörösmarty, itt is tapasztaljuk – de a szerepet férfival játszták végtére, bizonyos Lászlóval. Pedig a halál véglegességével varázserejét szembefordító női személy növelhette volna a színpadi fantázia kultikus jelentésvonatkozásait: a női „áldozár” pedig, még ha csak szándékként is, a romantika hellenizáló vonulatát jelzi. Balassa Péter gondolatát követve nem is volt véletlen az eredeti szerzői–rendezői szándék: a szerelmes (honszerelmű) férfi és a női

²⁷ A *lárva* régebben a jelmez, a színpadi megjelenés kifejezésére szolgált a magyar nyelvben (átvétel olasz nyelvből).

²⁸ VÖM 10, 538.



Az első Nemzeti Színház épülete a mostani Astoriánál

„A látás gyönyörei”

A közönség viselkedésére érzékenyen figyelt Vörösmarty. Ismerős és ismeretlen elemek kiszámíthatóan hatásos arányát az emlékezet és a jövőképzet párhuzamával világítja meg (úgy is mondhatnók: ott-honosság és idegenség érzetének tudatos mesterre valló, egyidejű kiváltásával).

Az emlékezetben (*hitünk*, *tudományunk*, ismereteink alapján) honosult alakok mint valószínűek, hús-vér alakban megragadhatók jelennek meg a színpadon. Így a jövő a fantázia domíniuma, mely „bizonytalan, árnyék gyanánt lengő lényeket” ad.

Amikor *Elméleti töredékeiben* Vörösmarty a drámai tárgy behatárolását kísérli meg, gondolkodási módusza az „az” (tárgy) és a „mi” (színházzal kapcsolatos személyek csoportos személyisége) között mozog: szerzőt, kritikust, nézőt egy csoportba von össze. Közben az általános emberi elvárások pszichológiai hipotézisét a görög tragédiaköltészet praxisával szembeállítja.³² „Melyikünk nem óhajtaná a múlt jelenéseit egy pillanatra is feltámadva látni?” A színpad eszerint nem kevesebb, mint a rejtett vágyak

alapvonású haza kapcsolatának rituális gesztusát becsülte le a rendező a férfi Sírszellem szerepeltetésével.²⁹

A tragikum lehetőségét nyújtja a dialogizált prológos, ám a túl gyors „Árpád ex machina” lezárás elbizonytalanítja a nézőt – majd csak a *Belizár* hozza meg a tragédia katartikus élményét. Az sem mellékes, hogy a Színésznő „Éljen a haza” kiáltásai után magyar tánc következett: a (feltehetőleg csárdás) tánc – Rózsavölgyi Márk zenéjére – volt az igazi „argumentum ad rem” a honfi büszkeség mellett.³⁰ Az egész előadást megnyitó ünnepi programzene címe pedig ez volt: *Thália diadalma az előítéleteken* (Heinisch József munkája).³¹ Ezt a lakodalom rítusát kezdő zenélésnek is megfeleltethetjük.

²⁹ Balassa főleg lírai művek vizsgálatából vonja le Vörösmarty-értelmező konklúzióit. „Az álom: a szerelmes férfi és a feminin haza menekülő találkozásának álma, melynek vágyott valósága, a felébredés a modern valóra, lehetetlen.” Balassa Péter i. m., 19.

³⁰ Itt emlékeztetünk arra, hogy a hazafias emóciók színpadra állítása nem Vörösmarty-kori tárlálmány, még csak nem is 18. századi patrióta fogás: a piaristák szövegkincse már 1690-ből öríz olyan drámát (latin és lengyel nyelvűt), amely a történelmi szembeállást lengyel és török uralkodók és katonák mellett allegorikus figurákkal is kifejezi, köztük az Amor Patriae-val. *Uladislaus Rex 4-tus, rex Poloniae Sveciaque, de Victore osmano Turcarum imperatore*. Vö. *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*. S.a.r. Kilián István, Argumentum Kiadó, Bp., 1994, 50–51.

³¹ Hogy a *Prológos* elé kerülhetett bevezető, arra az is példa, ahogyan a műfaj a későbbiekben átértékelődött: az ünnepi este drámai súlypontjává például, amikor a színház megnyitásának évfordulójára 1862-ben Jókaitól verses prológot kértek az *Árpád ébredése* elé (a *Pannónia panasza* című művet aztán maga Laborfalvi Róza szavalta).

³² „A görög tragikusok mind ismeretes tárgyakat vettek fel.” Vö. Vörösmarty Mihály *Elméleti töredékek*, VÖM 14, 14.

kielégítésének módja, s ha ez lehetetlen, legalább „kárpot.”³³ A színpadi illúzió egy lehetséges teóriája ez, magyarul már Kótsi Patkó János is megfogalmazta *A régi és új theátrum históriájában* két évtizeddel hamarabb. A megelevenítés színházi trükkjével azonban Vörösmarty ellentmondásos reakciókat váltott ki nézőiből még akkor is, ha ennek *Játékszíni krónikájában* maga nem állított emléket: „A közönség egy szemnek látszott, egészen a látás gyönyörébe merülve” – írta, az előadás nézőinek gesztusaiból csak a pozitívumra reflektálva.

Az alkotót magát a szabadon és természetesen mozgó, bekötött szemű táncos-mutatványoshoz hasonlítja, aki érzi magán a tekinteteket, de csak művészetére figyel, és nem téved: a zsenielmélet emlékezetes képe ez.³⁴ Ezzel szemben a látványszerűségtől elkábult nézők föltött kérlelhetetlenül ítélkezik – a színház igazgatói posztjának védett helyéről is – Bajza József. „Vak enthusiasták”-nak, „fonák bölcselekedők”-nek titulálja magyar *Játékszíni krónikája* utolsó darabjában a színhá-

zi közönség, a botcsinálta színikritikusok számára nem rokonszenves rétegét.

A közönség beállítását, felvilágosítását, a jó közönség elvárásainak teljesítését Vörösmarty is elsődrendű célnak tekintette: „Különösen megjegyezzük, hogy ez: »Vagy tán csalódom? Nem vagyok hazámban?» több, mint pusztá kételkedés, ennek mélyebb jelentése van” – állította nemzeti ébresztésnek szánt műve harmadik előadására reflektálva.³⁵ Hogy a gondolati-érzelmi mélység hogyan jelenjék meg a színpadon, csak sejteti, amikor szépnek a klasszikus ízlés jegyében az emelkedett és a fenséges közötti esztétikai sávot tekinti (bosszankodva rója fel Megyerinek, hogy a hétköznapi beszéd felé mozdította el az előadást).³⁶

A Költő alakja kedves volt számára – de az általa legjobbnak ítélt harmadik előadás sem azt kapta, amit várt, a szorongás és emésztődés mellett a kevés, de szükséges harag és boszorkodás színpadi megjelenését (változatlanul Egressy Gábor alakította a Költőt). Az ősapa lelke még hagyján, de a Sírszellemmel és a megjelenített gyarlósá-

³³ „Mit nem adnánk érte, ha csak őseink jelesbjeit, kik jó s balszerencsében lelki erő s hatás által tiszteletünkre, részvétünkre vagy bámulatunkra méltókká lettenek, léptetné is fel valaki előttünk, azoknak társaságában, s velök ellentétül, kik haragunkat vagy utálatunkat érdemlik? A harcaiban nagy haragú, honn szelíd Etelét, a világot átrohanó avarokat, a honszerző Árpádot, az egész seregnél egy fejjel magasabb szent és vitéz királyt, a koránál századokkal bölcsebb józan Kálmánt, Zrínyieket és Hunyadiakat, a Garák konok fáját, s hogy az elhallgatottak helyett csak egyet említsek, az akaratos, de vitéz, bölcs, méltóságos, méltán dicsőített Mátyást? S ím a színmű, a játékszín, ha ezen vágyakat ki nem elégíti is teljesen, legalább kárpotot nyújt érte. Fellépnek a századok elhamvadt fiai, a távolok emberei...” VÖM 14, 14.

³⁴ „[A lángész] szabadon s erőltetetlenül mozog a korlátok között, hasonlólag a művész lejtőhöz, ki bekötött szemmel is könnyen s akadatlanul eljárja tántzát a nélkül, hogy a körüle szabatosan kirakott tojások közül csak egyet is érintene.” VÖM 14, 7.

³⁵ Vörösmarty Mihály *Színbírálatok*, VÖM 14, 70.

³⁶ „...valami köznapi conversatio hangján mondatnak a legmélyebb helyek.” VÖM 14, 71. De a tartalmasság és a kiművelt, sőt nemes (veretes) nyelvhasználat egyebütt is a művészi szépség feltétele nála. „Színészeink két fő hibája most: a hamis pathos és prózaiság” – határozta meg az előadás esztétikai kereteit Vörösmarty az Athenaeumban, alig néhány nappal a színház megnyitása után. Vö. Vörösmarty Mihály *Színbírálatok*, VÖM 14, 64.

gokkal nem tudott mit kezdeni a nagyságra és közvetlen jelentésű magyar szavakra váró pesti színházi közönség – legalábbis az a része, mely nem járta ki az elvont látványok Noverre-féle fantáziaiskoláját.

A helyzet definíciói

A színház mint a kultusz helye, a színpad mint oltár jelenik meg azokban a 18–19. századi képzetekben, amelyek a nemzetnevelési feladatokat összekapcsolják a dráma „fogyasztásával”, a színpadi élmények folyamatos igényével. (A megbántott énekesnő, Schodelné színpadias gesztusa így nőhetett hatalmas jelentőségűvé, szentségtöréssé.³⁷) „Gúny, megvetés és fagyáló hidegség” – a reménykeltésre szegődött költő számára mind lebírándó szörnyeteg. (Tudjuk, hogy lírai verseiben Vörösmarty mindannyiszor éppen ezek lebíráhatatlanságának kijelentésére tesz kísérlete).

A magyarság közelmúltbeli történelme a *Prológus* kezdő szólamaiban a henyeség képeiből áll össze (Orczy Lőrinc keserűségére, állampolgári kiábrándultságára ismerünk rá itt). Sem hősi tettekre alkalmat nyújtó hadviselés, sem tanulás nem jellemezte az Árpádok óta eltelt időt, a bálvány ébredése, a zsibbadt tagok mozdulása egészen a jelenhez tartozik.

A múltból érkezett (Árpád) azonosítani kívánja a regőt: „De szólj, egyet még vágyok érteni: / Ki vagy te, a ki nemzetem viszályit / Ily szívemésző lánggal rajzolod?”

A válasz a jelen definíciója az ismeretek hiányával érkezettnek: a Költő meghatározza a helyet (a régi magyarok országa), a kort (a szolgálalkúségból való ébredés, az érdekegyeztetés reménykedő ideje), a színházat („Ez a világ kicsinben” – de valóságos metaforasorral folytatja a magyarázatot: „E ház az élet zajló iskolája / És annyi hős érzelmek temploma / Hogy őket a föld tündérségiről / Élethasonló játékban mulassa.)

A színvilágot „a vágyak honának” nevezi a Színész. A színre lépő férfiak számára inkább templom, az antik világban működöttekhez hasonló. (Az ógörög színház a szent körzetben állt, áldozatbemutató hely volt.) De ne feledjük: a magyar színházról is szól a történet, nemcsak a színházról általában. Ennek sajátos jelentéséről és korabeli célzatáról (a színház csupán „hazafias ügy” és „diétai tárgy”) fentebb már említést tettünk.³⁸

Bemutatja a költő továbbá a színház pártolóit és közönségét (egy fogalomba vonja őket össze): a fiatalokat (előítélet volt, hogy őket nem érdekli a magyar színház!), a nőket (ugyanaz az előítélet pusztított), a kisembereket, apát és fiát, az öreget. Bemutatja végül Árpád a színészeket is e kérdésre válaszolva: „De mondd: kik e ház tündér papjai?” E metaforizáció jegyében fogadjuk el a szakrális színház gondolatát, amelyben beavatottak és a laikus gyülekezet ugyanazon áldozati eseményben vesznek részt.³⁹ A szentnek és a démoninak hozott áldozat párhuzama is követhető itt,⁴⁰ az önmagában vett rítus

³⁷ „Történt egy ízben, hogy nagy tapssal kihívatott, de találkozik egy, a tapsokkal nem egy véleményű, ki neki fokhagyma-koszorút vetett – Ő felvevő ezt, s dőbörölvén ismeré meg a gonosz illatú növényt. »Ezt én nem érdemeltem« – így szóla elfojtott haraggal – ide teszem a haza oltárára.”

³⁸ Lásd a 18. jegyzetet.

³⁹ Zolnai Vilmos *A művészetek eredete. (Pokoljárás)*. Magvető Kiadó, Budapest, 1983 (2. bővített kiadás).

⁴⁰ „Ime rémhadak / Először is ma néktek áldozom. / Vigyétek őt: ez a ti étetek.”

viszonylagossága, a tartalmi tényező fontossága. A színház a színházban ez esetben konkrétan értendő: az új épületben a háttérfüggöny a Pesti Magyar Színházat ábrázolja: bent a kinti látványt.

Angeli mali

A nemzeti történelem férfias géniusza lo-
vagas gesztussal a színház feminin géniusza
mellé áll: szertartásos és allegorikus viselke-
désük hivatott taps helyett szóra: éljenzésre,
a haza éltetésére bírni a közönséget.

A rémalakok valójában a gonosz an-
gyalai. Vagy mégsem? Talán inkább még-
is a bűnök között kereshetjük eredetüket?
Kettős ez az eredet. Egyrészt a klasszicis-
ta-akadémikus ihletgyakorlaté: eszerint a
görög-római mitológia alakjai közül valók
lennének ezek a – leginkább hárpüákra
emlékeztető – lények. Vagy bakkhánsnők
inkább? Hiszen ők maguk tépnek aztán
szét egyet maguk közül áldozat gyanánt
(éppen a Részvétlenséget).

Itt is közbeszólt a rendezés: a Rágalom
kivételével (ezt Kovácsné alakította) a
rémalakok szerepeiben férfiak riogatták
a közönséget (a színpadit és a nézőtérít).
Ha Jean Paul modern költészetteóriáját⁴¹
gondoljuk tovább, nem mások ők, mint
emberi mivoltunknak a keresztény világ-
értelmezés által kiszorított érzéki elemei.
Ezért jelennek meg kísértő, ördögi vagy

iszonytató alakban. De legalább ennyire
származtathatók a katolicizmus bűnspekt-
rumából: Irigység az Invidia, Megvetés a
Superbia, Kajánság a Perfidia megfelelője
ezen a skálán. Ugyanilyen természetű a
Részvétlenség, Rágalom, Gúny, Csáb.

A színészet és az ártó szellemlények
megindító összefüggése már korábban is
színpadra került mint némajáték: a me-
nedékkereső Tháliát Kántorné Engelhart
Anna alakította, útját előítélet, részvét-
lenség, idegen ízlés és szegénység próbálta
elállni, de Buda város és Pest vármegye
reménykeltő fényeivel utat mutatott a
bajba kerültknek.⁴²

Az Éhhalál nem azonosítható sem a
klasszikus mitológia, sem a barokk vagy a
középkori kereszténység megszemélyesített
bűnképzeteivel: Szegénység alakjában volt
jelen a Telepi-féle némáztatban. A halál
feljön a színpadra Bessenyei *Delfénjében*.
Sőt van rémítő halálalak Vörösmartynál
a *Délszigetben*, a *Tündérvölgyben* is. (Ez az
alakot, az éhhalált aztán Petőfi is szerepel-
teti *Az Órültben*.) A piarista iskoladráma
retorikai prototípusa Moesch Lukács báb-
színpadra írott munkája, a *Drama ethicum
contra vitium virtutis pallivelatum* (Az erény
és a bűnök vetélkedése, 1693), ahol a
bűnök álarcot viselnek.⁴³

Ne becsljük le a *Prológus* szerzőjének
látványtervező fantáziáját. Vörösmarty
esetében számolnunk kell a német színház-
ban vagy éppen a magyar színjátszók riasztó

⁴¹ Jean Paul *Vorschule der Aesthetik: bebt einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Hamburg Friedrich Perthes, 1804.

⁴² Erre a Telepi színész által szerzett és a budai színésztársulat által évadkezdőként bemutatott „némáztat” mint az Árpád ébredése előzményére Pukánszky Kádár Jolán hívta fel a figyelmet. A magyar Thália akkor tűzi le botját (mint egy birtokjelző cöveket), amikor a távolban meglátja a város és a megye feléje ragyogó címerét. Lásd Pukánszky Kádár Jolán *A Nemzeti Színház százéves története I–II.*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, I. 36.

⁴³ *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*. S. a. R. Kilián István, Argumentum, Bp., 1994, 656–657. RMK II. 1750, KKK P 21, KKK P 21/5/57.

látványai között átélte, Noverre heroikus balettjeire visszavezethető élményekkel is.⁴⁴ Noverre, az Európa császári és királyi udvarait megjárt koreográfus az 1760-as évektől kezdve kísérletezett a színpadi kifejező mozgás mitológiai és történelmi látványtörténeteivel.⁴⁵ Lehet, hogy az *Árpád ébredése* bizonyos elemeit a pesti német „némáztat”-ból vette Vörösmarty (Pukánszkyne szerint Telepy szerzeményéből, amelyet a budai színészek 1834-ben adtak elő). Az is tény azonban, hogy a magyar vándortársulatok is folyamatosan éltek az allegorikus balett műfajával, csak hogy ez a művészi kifejezőmód az előírások nyelvhasználatközpontú nemesi szabálygyűjteményébe, értékmúzeumába nem kerülhetett be.

Éljen! ... a Haza.

A jelszót a rémalakok veszedelméből kimentett Színésznő adja meg, a színház előtt gyülekező „népség” átveszi, visszahangozza. Ez a kapcsolatteremtő mondat

és egyszersmind eszme a történelmi figura (Árpád) és a jelen (színpadon és nézőtérén látható) magyarsága között. A korabeli tudósítások nem adnak hírt arról, hogy a haza hangos éltetése a színpadról áterjedt volna közönségre. Talán a tánc látványára készültek már, aztán a meghirdetett tragédia intellektuális kihívásaira.

A nemzet mint az egymást váltó, illetőleg mint a más és más történelmi helyzetbe kerülő *nemzedékek* sora is megjelenik itt. Nem sérti meg a szerző nyilvánosan a nemzettest egyetlen tagját sem: az arisztokráciának és a papságnak azonban nem felelt meg allegorikus szereplőt.

Noha Sulzer is értékelte az allegóriát a művészetben, Vörösmarty inkább Winckelmann- és Schiller-tanítványnak számít. A Sulzerre jellemző didaktikus célzatról Vörösmarty sem mondott le,⁴⁶ mégis itt – Winckelmannhoz hasonlóan – a költészet lényegi jegyének tartja az allegorikus tartalmat, látványeszménye a festészet és a színpadi kép azonosságának gondolatával áll kapcsolatban.⁴⁷

⁴⁴ De la Harpe mint a *Mercure galant* című periodikum szerkesztője és a tragédia-műfaj felélesztésére törekvő színpadi szerző.

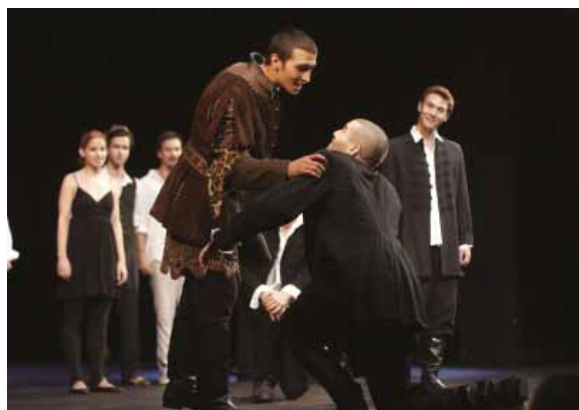
⁴⁵ Nemcsak az idősebbik Crébillon, hanem a klasszicizmus francia teoretikusa is hatott Noverre-re, Marmontel és a mára már csaknem elfeledett Gustave de la Harpe is. *Hypermnestre* című egyfelvonásos rémdrámájában Noverre az erőszakos eseményeken kívül három fúria és négy allegorikus szereplő biztosítja a nézők folyamatos rettegését. A librettóban a mai horrorfilmek hatásesszövegeit ismerhetjük fel. A játék kezdetén morgás tör elő a föld gyomrából. Aztán a fellegek közt isteni kéz tartja a véstőjű feliratot. A VIII. jelenetben Argos főterén vesztőhely látszik, a kivégzésre gyülekezik a kíváncsi sokaság. Az utolsó jelenetben sikolyok hallatszanak. A rabszolgák félrevonják a kárpitot: láthatóvá lesz egy Egyiptus fiainak lemészárlását ábrázoló szörnyű tabló. Danaus saját kezűleg szúr le egy magát alig vonszoló sebesültet. Újdonsült veje, Linceus elájul a borzalmas látványtól... Rémcsoportok kelnek ki a haláltablóból, és a menekülő Danaidák útját elállják. A fúriák vezetésével Gyilkosság, Lelkifurdalás, Árulás, Álnokság megkötözi a Danaidákat, megnyílik a föld, a nyílásból sűrű füst és lángnyelvek törnek elő, egy kaszával felszerelt undorító kísértet lassú léptekkel közeledik a földalatti úton. Tudjuk, hogy ő a halál. (A Danaidák bűnéről szóló, *Hypermnestre* című balettet 1765. február 11-én Ludwigsburgban mutatták be).

⁴⁶ Sulzer szerint a legfontosabb műfajok – ezópusi mese, szatíra – általános érvényű tanulságot fejtenek ki.

⁴⁷ Winckelmann elmélete értelmében a festészet is akkor igazán magasrendű, ha érzékfeletti, elvont dolgokat tesz érzékelhetővé.

A korban ható esztétikák közül leginkább Jean Paulé segít megérteni a rémalakok jelenlétét a szép allegorikus nőalak és az áttételes jelentésű, de határozottan kibontakozó szerelmi érzés közelében. A kereszténység által a világképből „kiszorított” érzéki elem mint kísértő, érzéki vagy iszonytató – előtör a mélységből.⁴⁸ Ilyen értelemben az allegorikus alakok nemcsak a világ rútságának, hanem a színpadon emberré lett jelképek ösztönvilágának is megjelenítői. (Lásd a továbbiakban a fájdalom eltávolításának gondolatát.)

Telepy tehát némajátékkal kívánt érzelmeket, gondolatokat kelteni és közvetíteni. Vörösmarty ugyan vágyott a színszerúségre, volt érzéke a látványtervezéshez, mégis mindenekelőtt a mágikus nyelvesszmény neveltjének számít. Joggal alkalmazhatjuk rá Novalis Sprachbegeistert fogalmát.⁴⁹ Költészetében – s a drámaiban is – elsőrendű a hangzás. Ezt az értékek sorrendjében a látvány követi. Érdekességgént jegyezzük meg, hogy a szerkesztmények (hangzás-, látvány-, szövegretorika) hatásgörbéi csak pillanatokra találkoznak az *Előjátékban*. Ha úgy vesszük, hogy az *Árpád ébredése* hangjáték, nem érdektelen, hogy a feltámadt Árpád szavával kezdődik s a Színésznő és a sokaság éljenző kiáltásaival zárul. A dramatizált prológos alaplétktetése azonban a jambus mikroszkopikus hullámegységeiből épül: „Oh fejdelem, mi újra éledünk.”



Vörösmarty Mihály: *Árpád ébredése*, Nemzeti Színház, 2013, r.: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A nyelveredet-teóriák között a jambust mint az istenek hallhatatlan, az első embernek ének- és a hősök hexameter-nyelve után született, a közelmúlt modernitását kifejező beszédmódot értelmezhetjük Vicoval. Annál is inkább, mert akkor újabb jelentést nyer a színház megnyitásának műfaji rendje: az ünnepi este legutolsó műve, az amúgy is esztétikai csúcspontnak szánt tragédia, a *Belizár* prózanyelve eszerint a jövő irodalmi kommunikációjának a nyelvét jelenítette meg...

Kódolt lakodalmi rítus

Elemzésünk során többször használtuk fel Giambattista Vico művészetre vonatkozó meglátásait. Hadd hivatkozzunk itt rá újra: összehasonlító vizsgálódásainak egyik alap-

⁴⁸ Erre a jelentésvonatkozásra – a Jean Paul-i Unermässliche jelenlétére – és az 1804-es *Vorschule der Ästhetik* 23. paragrafusára Bacsó Béla tanulmánya irányította rá a figyelmemet. „Mert nem mi tudunk...” Filológiai és művészetelméleti írások, Budapest, Kijarat Kiadó, 1999.

⁴⁹ Novalis-értelmezésében Bacsó Béla nem a kifejezés-esztétikával hozza kapcsolatba a romantikus nyelv mesés áradását, hanem a nyelvnek az alkotó személyre (és azon túl a nyelvi megnyilatkozások észlelőire) tett hatással: az, hogy a nyelv magával ragadja az író, a nyelv titkos játékát jelenti (azt, ahogy kijátszik minket, miközben úgy hisszük, urai vagyunk), amely során figyelmünket kijátszva olyan alakzatokkal szembesít minket, illetve enged előnkbe tűnni, amelyek nem a gondolat mértéke szerint íródtak. Bacsó Béla, i. m., 44.

elve, hogy a népek valamilyen vallással rendelkeznek, ünnepélyesen kötnek házasságot és eltemetik halottaikat.⁵⁰ A gondolat a magyar néprajztudomány felismerései között is megjelenik (itt pontosabban azokra a megfigyelésekre utalunk, amelyek szerint a lakodalom szokásai összekapcsolódnak a halotti szokásokkal).⁵¹

A Vörösmarty-féle látványszínház a morbid táj: a sírkertek, a Sírszellem képével indul. S az egymást halálra mardosó, visszavonuló rémalakok látványával ér véget egyrészt, másrészt a megelevenedő haldokló lány, a helyzetmentő lovag és a sokaság közörmének tablójával.

Lakodalmat láttunk! Az unio mystica nem a keresztény elvek egybeolvadását mutatta itt, hanem a hasonlóképpen szentnek ábrázolt, de a közönség bizonyos része számára korábban nem ismert fogalmakét. A lakodalmi rítushoz rendelhetők a *Prológus* következő elemei: éjszaka indul a vőlegény szerelmese után; új életre kel: páros életre, a lakodalmakban oly fontos vőfély szerepét a Sírszellem és a Költő felváltva tölti be, apa és fia a vőlegény leszármazását jeleníti meg; az öreg az idő emblémája; a hölgyek serege összekeveredik az ifjakéval, mint a házassulandók kíséretei a nászünnepekor.

A sort folytathatjuk. „13. Egy nagy rostélyzat (a magyar Színház)” – olvashatjuk a színielőadás díszletleírásában. Az esküvői szertartásban a ház rácsos kapuját, rácsos ablakát szerelmi jelképnek tekintik, s ha nem is tudatos az elemek értelmezése, összehatásukban erősítik a nász jelentését. A különböző irányokból érkező magán-

személyek és csoportok összekeveredése, násznéppé válása, a lelkes és nemi megoszlását tekintve arányos sokaság megjelenítése lakodalmi jellegű: a *Thália győzedelme az előítéleteken* zenei nyitánnyal induló színházi ünnep az Árpád ébredésével mint kötelező dialógussal folytatódik, és a prologus-dráma végével sem zárul le: a Rózsa-völgyi zenéjére eljárt tánccal jeleníti meg a nászt: egy férfi egy nővel lejt magyaros taktusokra... („Az ismerős Szőlősy erővel s könnyűséggel járta el a' tánczosnéjával magyarját. ... A magyar tántzot könnyűség mellett méltóság és energia bélyegzi.”)⁵²

Lakodalmi pompa. Kell ennél bizakodóbb felvezetés? *Unio mystica* ez, de nem tehetjük hozzá azt is, hogy *traditionale*, mert külsőségei nem azok, bár a lakodalmi szokás hagyományos mozzanatai felismerhetők benne. A máig használatos vőfélykönyvek kérdés-felelet megoldásai, az időhúzás, a menyasszonyra leselkedő veszedelmek, a vőlegény messziről érkezése, felkészítése a nászra, a menyasszony félelme saját ösztöneitől mind erről szólnak.

(Noha a gáncs, sőt a bosszú jeleként értelmezte Vörösmarty a Hírnök 1837. október 24-i számában megjelent *Árpád násznagysága* című névtelen drámaparódiát – benne ilyen szereplőkkel: Árpád, Tudóskai, Szellemi, Szerényi, Érzelti, Jacintha, Násznép –, kínálkozik a következő: a paródia szerzője – a hagyomány szerint Csató Pál – felismerte a *Prológus* rituális szerkezetét. Megkockáztatjuk: olyan jelentésekre is fogékornak bizonyult a paródia szerzője, amelyekre az ünnepi műsor közönségének túlnyomó többsége nem.)

⁵⁰ Vico, i. m., 227.

⁵¹ „Köztudott, hogy lakodalmi szokásaink szorosan összekapcsolódnak a halotti szokásokkal.” Vö. Voigt Vilmos *Az érzelmek és a fájdalom eltávolítása (menyasszonysíratók) = Lakodalom*, Novák László – Ujváry Zoltán (szerk.), Debrecen, 1983, 406 (397–398).

⁵² VÖM 14, 63.

Prológus? Mi végre?

Az erények és bűnök színpadi disputája lesz a *Prológus*ból: az egyetértés keresztény erénye olvasztja magába a társadalmi cselekvés, a polgári felelősség – hazafiság – erényét. A bűnök felismerhetőbbek. Az erényeket példázatok hősei testesítik meg. Az erény győz e dramatikus teológiai leckében. Akárcsak a színjátszás történetében nem ritka felköszöntő reprezentációkban. Az 1713-ban Nagyszombatban Christiano Augusto kardinális tiszteletére rendezett allegóriai játékban,⁵³ vagy abban a Noverre által tervezett királyi esküvői látványosságban, amelyről a Bétsi Magyar Kurír *Magyar Balett Nápolyban* címmel számolt be 1792-ben.⁵⁴

Az erényt megtestesítő alakok a piarista iskoladramában: virtus, Genius virtutis, Philosophia, Veritas, Genius humanum. A bűnök: vitia (erkölcstelen-ség), gula (torkosság), invidia (irigység), fraus (csalás), avaritia (kapzsiság). Van még ama régiben: Tempus, hora prima, hora secunda. Az időt azonban – nem azonosságról, csak műfaji rokonságról van szó – a *Prológus*ban a szerző egy szereplőben ábrázolja. Vagy mégsem egészen? Az idő fogalmát és az emberélet óráit, az ifjúságot és az öregkort a Sírszellem

és Árpád, apa és fia, valamint az öreg egyaránt megjeleníti.

A Sírszellem a génuszok közé tartozik. De Árpádban az erény génuszát is megformálja a szerző. Nem tehetünk mást: a jelentés szétosztását látjuk a teremtet alakok között.

Ki vagy te?

Ezt a kérdést a *Prológus*-beli hős (Árpád) a Költőnek teszi fel: a titulus itt a *Prológus* magyar drámaköltőjét is jelöli – magyar nyelven alkotó költőt jelent. Ez a Költő azonban – ha a kórus szerepét töltötte is be a darab elején értelmező, minősítő válaszaival – észrevétlenül tűnik el az ünneplő társadalom kultushelyéről: szerepe az interpretáció eredményessége után megszűnt. A feltámasztás (ébredés) a hőszra vonatkozott: annak „a lányka szerelme”⁵⁵ (a Színésznő menedékre-lelése) révén van helye a teremtésben. Emlékezzünk azonban Vörösmarty versére, *A magyar költőre*. Látjuk a sírt: „Ott szendereg a vihar – álmainál” – de ő (a Költő) nincs sehol. Még azok között sem látni, akik (az Árpád ébredése zárol-jelenetében) meghatottan rebegik, kiáltják, hogy éljen a haza.

⁵³ Astrea visszatér a földre, és Pallas közli vele az ünnepelt egyházi személy dicséretre méltó cselekedeteit. Lásd B. Egey Klára *Tánc és pantomim iskoladramáinkban* = Táncstudományi tanulmányok, Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.), Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, 67.

⁵⁴ Génuszok csendesítik le a fúriákat a Habsburg Ferdinánd nápolyi király esküvőjén. Az Egyetlenség, a Had és Irigység megpróbálja megzavarni az esküvői harmóniát. A táncban két címer is szerepel (a Habsburg és a Bourbon család címere), ehhez hasonlít a Telepy-féle 1834-es némázat megoldása a város- és megyecímmel (Pukánszkyne *A Nemzeti Színház száz-éves története* I–II., 1940, I, 36.). Az királyi esküvői allegória táncal, élőképpel és éljenzésekkel ért véget – a Bétsi Magyar Kurír *Magyar balett Nápolyban* című írására az 53. jegyzetben jelzett kiadványban B. Egey Klára utal.

⁵⁵ „Ah, ifjú nem érez, a lányka nem ért / és nincs koszorúja szerelmeidért. – *A magyar költő* című versen kívül is előfordul, hogy a közönséget az ifjú és a lányka jelképezi Vörösmartynál.

Emese Egyed: *Árpád ébredése (Árpád's Awakening)* – an Emblem

The play *Árpád ébredése (Árpád's Awakening)* by Mihály Vörösmarty (1800–1855) was first staged as a “festival prologue” on the occasion of the opening ceremony of the Pesti Magyar Színház (Pest Hungarian Theatre) on 11th August 1837. The evocation of the one-time inauguration with the help of the paper already published in 2001 is made relevant by the change in the leadership of the Nemzeti Színház (National Theatre) this year and by the demand for the intellectual renewal of the institution (an evocation of the play on stage also took place on the opening night of the 2013/2014 season).

The author of the essay looks upon the plot of the play from the point of view of the “world perception” of her own age while she recalls the genesis of the play as well as the intellectual and cultural scene of the reform period capital with extraordinary empathy. Referring to the anthropological roots of the cult of the dead she shows how by the resurrection of the thousand-year-long dead “Hungarian Adam” Vörösmarty overwrites the generic conventions of “Arcadian sensitive drama” and makes it credible through the elemental power of poetry that in this story “it is the past that discovers the present”. At the same time, considering its function she stresses that Vörösmarty’s play turns to the future. “The mission concerned the establishment of a community of culture through a communal theatrical experience...creating the optimum conditions for a community of interpretation.” The author also expatiates on how – regarding the mission of the new institution – Vörösmarty, similarly to his contemporaries who took an active part in the foundation of the Hungarian theatre, identified himself with Schiller’s idea that “a culture state must be created by a national theatre”. However, Emese Egyed places emphasis on the mixed reception of *Árpád ébredése (Árpád's Awakening)* in his time and mentions that the drama historical evaluation of the play has not come to a rest to this day (see the collection of essays below which will be reviewed in our next number: Zoltán Imre: *A nemzet színpadra állításai (The Stagings of the Nation. Changes in the Concept of the Hungarian National Theatre from 1837 to Our Day)*. Ráció, Budapest, 2013, pp 25-39 – the editor).

Following the examination of the cultural context the author provides a detailed drama analysis. Based primarily on G. B. Vico’s concept of art, she poses several new aspects of analysis which make us read and reevaluate Vörösmarty’s emblematic play from an originally mythic view of art as well as the category system of the anthropological horizon of 20th century modern and postmodern aesthetics.

Hubenayné

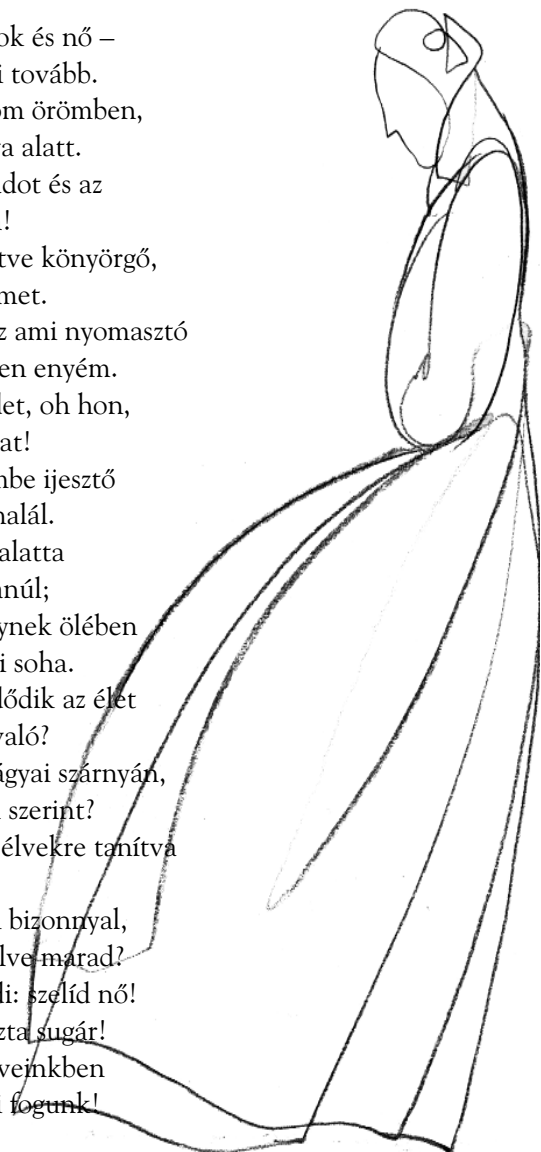
1

Ily hamar, oh anyaföld, mért süllyedtél el alatta?
Nem lehetett neked e szellemi nőke nehéz.

2

Élni, örülni az életnek – fiatal vagyok és nő –
Élni kívánok még, hagyjátok élni tovább.
Oh hagyjátok a hon levegőjét színöm örömben,
Bánatban, bármily végzetek árnya alatt.
Hagyjátok meg az álarcot s a színpadot és az
Élet játékát, nemzetem, isteneim!
Színésznő vagyok, életemért reszketve könyörgő,
Hagyjátok végig játszanom életemet.
Éltem kettős bár, nem enyém: de az ami nyomasztó
Benne, mi fáj, ég, az kétszerezetten enyém.
És mégis mi öröm szolgálnom tégedet, oh hon,
És mégis mi öröm látni virulatodat!
Ah de mi balsúgót hallok! szerepembe ijesztő
Szózatokat sug a végtelen álmu halál.
A függöny leesik, tündér képeinek alatta
Fekszik az éj rémes táborra zajtalanúl;
És a díszítmény négy puszta fa, melynek ölében
Aki bezárkózott, nem szabadul ki soha.
Vagy játék-e ez is? s csak most kezdődik az élet
És e függöny után feltűnik, ami való?
S a kirepült lélek szabadon megy vágyai szárnyán,
Merre hiába vivott földi hatalma szerint?
Vagy tán szellemem az, mi nemesb élvekre tanítva
Általszáll e nép ifjai – s lányaira?
S a haza napjában, mely fel fog jőni bizonynal,
Gyenge sugárként hű lelkem is élve marad?
És tán lesz, ki poraim így üdvözlendi: szelíd nő!
Tiszta kebelbeli hang, hajnali tiszta sugár!
Eltűntél, elhangzottál; de mi hű sziveinkben
Még sok időkön túl hallani, látni fogunk!

1844 augusztus vége – december 3-a közt





VÉGH ATTILA

Pátosz

„Így felkészültünk hát; először te állj
mellettem, ó, Zeusz, mert a dolgok rendje ez.
Ajándékul nem is nagy dolgot kérek én:
Küldj hírnököt, hogy ezt a rossz hírt elvigye
Teukroszhoz, és elsőnek ő emelje fel
Friss vér-áztatta kardba hullott testemet,
Hogy ellenségeim ne lássanak meg és
A kutyák s hollók zsákmányául ne vessenek.”



A mai magyar köznyelvben a pátosznak enyhe pejoratív jellege van. Ha valamire azt mondjuk: patetikus, elítélően szólunk a dologról. A pátosztól a mai művészek – mint valami lelki túlhabzástól – általában őrizzek. Aki patetikus, nem korszerű. A mai angolban a *pathetic* jelző elsődleges jelentése: szánalmas, nevetséges.

A mottóként idézett – sokak szerint talán patetikusnak ítélt – szöveg Szophoklész tragikus hőséne, Aiasznak szájából hangzik el szenvedéstörténete végén, mielőtt kardjába dől. A trójai ostrom második legnagyobb harcosa (Akhilleusz után) esztét veszítette, miután Akhilleusz fegyverei nem rá szálltak, hanem a trükkös Odüsszeuszra. Örjöngésében legyilkolta a tábor birkanyáját, miközben azt hitte, ellenségeivel végez. Aiasz búcsújának látványos, megindító jelenete az ókori athéni nézőkre minden bizonnyal erősen hatott: fölébresztette a *pathoszt*. A darab így a lelkekben célba talált: nyilván tömeges *katharsziszt* okozott. De mit jelent ez?

Szenvedés és szenvedély nem csak a magyarban közös gyökerű kifejezések. A latinból magyarrá lett *passió* és *passzió* azonossága a görög múlt felé mutat. A semleges nemű *pathosz* főnév jelentésbokra a Györkössy-szótár szerint a következő ágakra szakad:

- külső hatás, benyomás, valaminek az érzékelése
- tapasztalat, élmény, eset

- szenvedés, balszerencse, baleset, vereség
- betegség, kórtünet
- érzelem, indulat, szenvedély
- helyzet, állapot
- ismérv, tulajdonság, sajátosság

A *pathosz*ból eredő *pathétikosz* jelentései pedig a következők:

- érzelemre képes, fogékony, érzékeny (pozitív és negatív értelemben is)
- hatást befogadó, passzív
- szenvedő

A görögök számára valaminek az elszenvedése, a lélek *patetikus* történése azonban mégsem *passzív* belső történés. Szophoklész tragédiájában Aiasz, az Athéné által megbolondított hős, amikor az istennő elvonja szeméről a homályt, siralmas helyzetét átlátva megöli magát. Ezt a jelenetet a korabeli görög színpadon nem lehetett eljátszani, mert az akkori tragédia-felfogással nem fért össze sem a gyilkosság, sem a holttest megjelenítése. (Utóbbiakat bábukkal imitálták.) Ezért az öngyilkosság előtti monológban sűrűsödik össze Aiasz tragédiájának minden fájdalma:

„Ó, napfény, ó, Szalamisz szent földje, otthonom,
szülőföldem s atyámnak ősi tűzhelye,
dicső Athénai, ifjúkortól társaim,
források és folyók, s te is, te trójai
síkság, köszöntlek, táplálóim, búcsuzom.
Ez volt hozzátok most Aiasz végső szava:
A többit majd a lentieknek mondom el.”

Noha a *pathosz* Platón műveiben is gyakran előfordul, a fogalom művészetelméleti radikalizálása Arisztotelész érdeme. Poétikájában a szó többféle értelemben jelenik meg. Külső és belső történést egyaránt jelent, de ha külső történést jelöl, akkor is az a lényege, amit a történést elszenvedő lélek átél: „A *pathosz* pusztulást vagy fájdalmat okozó cselekvés, amilyen például a nyílt színen történő halálesetek, rendkívüli kínok, sebesülések és a többi efféle.” A szenvedés a tragédia központi eleme. Az *Oidipusz Kolónoszban* végén a tragikus hős ledől a fűre az Erinnüsök földjén. Itt, a gyötrelem istennőinek otthonában találja meg nyughelyét. Ez az utolsó megvilágosodása. Amikor Kolónoszban megjelenik őt kísérő lányával, Antigonéval, egy idegen világosítja föl, merre jár. Az idegen elmondja, hogy ez a hely a *mindent meglátó* (*panti horószasz*) Eumeniszeknek, a Föld és Sötétség lányainak fennhatósága alatt áll. Oidipusz, aki korábban jóslatot kapott, miszerint végső nyughelyét istennők által őrzött földön találja majd meg, azonnal átlátja, hogy megérkezett arra a helyre, ahol a halál elszenvedése egybeesik a lélek belső tettével. Kolónosz füves ligete az oidipuszi pátosz őseredeti helye.

Az Eumeniszeket Szophoklész vocativusszal az „ős sötétség édes lányainak” szólítja (*ó glúkeia paidesz arkhainu Szkotu*). Az ő ligetük tehát az ősi éjszaka hona. Amikor Oidi-

pusz ebbe a ligetbe megtér, útja végére ér: a partikuláris sötétségtől mint kezdőponttól (amikor ti. megvakítja magát) eljut az általános sötétség földjére, abba a ligetbe, amely a nemlét borzalmas, ám a halandó emberi lét számára mégis megnyugtató küszöbe. A sokat szenvedett vak így szól a hátramaradókhöz:

„Jertek, kezem ne fogjátok, hagyjatok,
magam fogom meglelni a szent sírt, amely
e hon földjével eltakarja tagjaim.
Jertek hát, erre jertek, erre hív a hű
Kalauz Hermes, és az árnyak asszonya.”

A legsúlyosabb *pathosz* beálltának idején, amikor a legmélyebb éjszaka szólít bennünket, a belső sötétségre kell hagyatkoznunk: el kell engednünk a világi kezeket, és hagynunk kell, hogy a vakság vezessen tovább. Gyötrelmes utat kellett megtennie Oidipusznak, míg ide jutott. Ám hogy végül nyugalmat talált, ahhoz éppen az kellett, hogy elinduljon, és felkutassa a helyet, amit a titokzatos jóslat megjelölt. Csak itt döbbsen rá, hogy útja a gyötrelmek szívébe, az Erinnüszök hazájába vitte. A gyötrelmeken úgy juthatott túl, hogy azok centrumába hatolt. Berendezkedett a kínok földjén, így múltak el kínjai.*

A (nem mindig) megnyugtató befejezéshez azonban – szereplők és nézők – csakis a *pathoszon* keresztül juthatunk el. Ha nem vagyunk a történetben érdekeltek, nincs tragédia. A pátosz ebben az értelemben tapasztalat és érzékenység olyan összjátéka, amely a befogadói lelket alkalmassá teszi rá, hogy átélje: ami bent van, ugyanaz, mint ami kint van. A görög aranykor patetikus értelemben is aranykor volt: őket olyan természet vette körül és járta át, amelyet egységesen *phüszisz*nek neveztek (szemben a majdani rómaiakkal, akik ezt már *naturára* és *substantiára* választották szét). A görög léttapasztalat természetes módon ebben a *pathoszb*an állt elő, és a görög tragédiaköltők, amikor az emberi lét megragadásának lehetőségeit keresték, szükségképpen voltak patetikusak, hiszen a fenséges iránti természetes érzékük még reflektálatlan, azaz romlatlan volt.

* * *

„Ha felidézük a szép természetet, amely a régi görögöket körülvette, ha elgondolkodunk azon, hogy boldog-szerencsés ege alatt mily meghitten tudott együtt élni e nép a szabad természettel, hogy erkölcsaik, megjelenítés- és érzésmódjuk mily sokkal közelebb voltak az egyszerű természethez, s hogy költői műveik mily hű lenyomatát adják e természetnek, akkor megütközéssel kell konstatalnunk, hogy náluk oly kevés nyoma van annak a szentimentális érdeklődésnek, amellyel mi, újabbak tudunk csüggni természeti jeleneteken és természetes karaktereken.”

* Az Antigonéban elhangzó kardal híres, rendszerint félremagyárított mondatának – („Sok van, mi borzalmas, de az embernél nincs borzalmasabb”) párja, a szilénoszi bölcsesség dokumentuma itt, az Oidipusz Kolónoszban lapjain olvasható: „Nem születni a legnagyobb boldogság, de a / második / megszületve hamar megint / visszasüllyedni, ahonnan jöttünk.” (1224–1227)

Schiller *A naiv és a szentimentális költészetéről* című írásában az érzést állítja szembe a műviséggel, a fantáziát a spekulációval, az ókori naiv költészetét korának szentimentalizmusával. Az ókori Görögország ebben a fénytörésben olyan emberek otthona, akik boldog egységben élnek a világgal, és akik még nem veszítették el a természetet – hiszen az egységes, *phüsziszként* értett természet létét élték – így nem iparkodtak különösből, hogy megtalálják. Ellentétben Schiller korának költőivel, akik a *pathosz* egységéből kihulltak, meghasonlottak önmagukkal, és a természethez boldogtalan emberségükből menekülve igyekeznek odatalálni. A tapasztalat görög egysége és elevensége mögött remegő lét lassan elhalványult, és átadta a helyét a hideg eszmének. Az eszmét már nem átéljük, hanem reflektálunk rá. Schiller romantikus hevülettel adja át magát annak a gondolatnak, hogy az individualizmustól kevésbé terhelt korok költőjét teljesen áthatotta tárgya: „...szíve nincs ott közvetlenül a felszín alatt, mint valami silány fém, hanem a mélyben keresendő, mint az arany. Ahogyan az istenség a világ épülete mögött, úgy áll a költő műve mögött; ő a mű, és a mű ő; ha maga a költő kezd érdekelni bennünket, annak nem lehet más oka, mint hogy vagy eleve nem érdemeltük meg a művet, vagy nem értjük, vagy pedig már elteltünk vele”.

A romantikus program a költészet elkülönült műfajait kívánja egyesíteni, s a társadalmi létet emelni költőivé. Ehhez mindennek előtt az alkotói és nézői lelkekben kell helyreállítani az emberi létezés őseredeti pátoszáat. Erre különböző utak adódnak. Schlegel például nem osztja Schiller naivitás-felfogását – mondván, hogy a görög szellem világa, nemes egyszerűsége és csendes nagysága mellett szilaj, eksztatikus és rettenetesen pesszimista. A görögök világa nem naiv, mondja Schlegel, sokkal inkább az ösztönök káosza jellemzi. De – és ebben egyetért Schillerrel – a költészetnek, ha igazi költészetté akar válni, vissza kell térnie az érzések ókori erejéhez, föllázadva az ész törvényei ellen.

Schiller *A patetikusról* című írásában a pátoszt a tragédiaköltészet első és elengedhetetlen követelményeként jelöli meg. A görög tragédiát a francia szomorújátékkal állítja szembe és magasztalja, mondván, hogy Corneille-jel vagy Voltaire-rel szemben a görög tragikusokra nem jellemző, hogy szégyellnék a természetet, az érzékiséget, ahogy az sem, hogy összecsérélnék a szükségszerűvel az esetlegest. E különbség fő oka, hogy a görögökben még élt az a finom érzékenység a szenvedés iránt, amely a francia művek szerzőiből kihalt. A *pathoszra* érzékeny görögök bátran beleálltak abba a huzatba, amelynek ellenállni az emberlét legfőbb szellemi küzdelme volt. Hogy ez az érzékenység kiveszett, mondja Schiller, az a korszellem gyengesége, de talán fölébreszthető, ha ugyanabból az ontológiai alapállásból írunk tragédiát, amely a régi görögök szellemi pozíciója volt.

A *patetikus* megjelenítése tehát nem egyszerűen a kínlódás ábrázolását jelenti. (A *Passió* című amerikai filmet is ezért marasztalták el oly sokan.) Schiller szerint: „A művészet végső célja az érzékin-túlnak az ábrázolása, s a tragikai művészet különösképpen úgy viszi ezt véghez, hogy az indulat állapotában teszi számunkra érzékletessé a természeti törvényektől való morális (értsd: szellemi) függetlenséget. (...) Ahhoz, hogy az emberben lakozó intelligencia a természettől független erőként nyilatkozhassék meg, a természetnek előbb a szemünk láttára bizonyítania kell egész hatalmát. Az érzéki lénynek mélyen és hevesen kell szenvednie, pátosznak kell fellépnie, hogy az eszes lény kinyilváníthassa függetlenségét, és cselekvőként jelenhessék meg.”

A *pathosz* feltámad a színpadon, fölébreszti a nézői lelkekben a dionüszoszi *szümpatheiót*. A sorsnak kitett lét a sorson túlemelkedő szellem tükre, és megfordítva. Ez az egzisztenciális–esztétikai tükörjáték a görög és a romantikus tragédia sine qua nonja. Ha most romantikusokként gondoljuk végig Oidipusz Szophoklész által megálmodott sorsát, amely Kolónoszban ér véget, akkor föltehetjük a költői kérdést: vajon nem a pátosz ősertelmének felmutatása-e a kolónoszi tragédia? Vajon nem a Schiller és Schelling által is mélyen megértett pátosz lényege nyilvánul-e meg abban, hogy Oidipusznak, a tragikus hősnek minden, a körülményekről, tehát a kinti valóságról tudomást nem vevő belső valósága, aktivitása katasztrófába fordul, de aki végső nyugalomát elnyeri, amikor az Erinnüszök ligetébe érve végre nem csinál semmit, csak ledől a fűre és várja a halált? Vajon a pátosz megértése nem egyszerűen annyit tesz ezek után: mélyen megérni arra a tudásra, hogy az elszenvedésben mekkora erő lakozik?

* * *

A létezés kínjának és örömének megjelenítése a tragédiában Friedrich Nietzsche szerint Euripidész keze alatt megy tönkre. Azzal, hogy ő „fölgengedte a közönséget a színpadra”, az efemer létérzés szószólója, az egy napig élő ügyek ügyvédje lett. Az Euripidész drámáit mozgó efemer létérzés antipatetikus. Persze mindig akadnak, akik őrzik a lángot. Schillerhez hasonlóan Nietzsche is fölismerte: kell, hogy a sorsnak nevezett malom kerekei között őrldjön az ember, hogy amikor embervolta révén megszületik benne a metafizikai vigasz, akkor világossá váljon számára a szellem hatalma, a szellemé, amely a szilénoszi bölcsességet helyben hagyva a mégis-morál csöndes dacával folytatja bennünk az utat odáig, ahol az Erinnüszök már várnak. Amíg oda nem érünk, egyéni gyötrelmeink ellenére csodákat élhetünk át: individuális lelkeink a szellem áramában dionüszikusan összelelkezhetnek. „Az a metafizikai vigasz, amellyel, hogy már itt megjegyzzem, minden igazi tragédia ellát bennünket útravalóul – hogy tudniillik az élet alapjában véve a jelenségek mulandósága mellett is megdönthetetlenül hatalmas és örömeiben bővelkedő, ez a vigasz testet öltve jelenik meg a szatírok karában, a természeti lények karában, melyek szintén eltörölhetetlenül élnek minden civilizáció mögött, és a generációk váltakozásai s a népek viszontagságai közepette örökké ugyanazok maradnak.” A görögöket, folytatja Nietzsche, a művészet így mentette meg, és a művészet révén az élet így tartotta meg.

Amíg Euripidész nem lép színre, addig a tragédia a hős *pathos*ján keresztül a szenvedő Dionüszosz drámája. A sors és az akarat kereszthuzatában lélegző tájon az ember az individuáció kínjából az apollóni álom vagy a dionüszoszi mámor révén menekülhet. A kettő összjátéka a tragédia. A dionüszoszi mélység és szenvedés a hős lelkében ég, ám mindezt a színpadi cselekmény apollóni szabályrendszerének csatornája vezeti le, nem utolsósorban a tragikus kar zenei, dór nyelvű, archaizáló, apollóni figyelmeztetései és konklúziói révén. Peter Sloterdijk azt írja a tragikus színpadról: „...egész szerkezetét tekintve nem más, mint valamiféle apollóni fegyelmező eszköz, amely arról gondoskodik, hogy a kórus orgiasztikus éneke ne váljon orgiává”. A hős szenvedése így nyeri el végső értelmét, és így válik a Nagy Idő homokórájának áteresztő nyílásává.

A nietzschei pátosz értelme az apollóni és dionüszoszi éleltelv posztdialektikus egységén nyugszik. Az egymást ellentételező erők átolvadnak egymásba, megtörténik velünk

a sors, a hős tragédiája lezajlik, a homok lefolyt. A Nagy-Dionüszia tragédia-előadásain Dionüszosz még akkor is jelen van, amikor már nem maga az isten a darabok főszereplője. Hatalmas szobrát a tragédiaverseny kezdetén mindig betolják a színházba. A tragédia – ha egyre gyengülön is – továbbra is róla és neki szól. Nézi a nagy kőisten az előadást; lábainál emberbogarak hatódnak könnyekig az emberi sorsok játékától, amelyek játék mivoltát csak ő, az isten látja igazán, hiszen csak ő érzi, mindez milyen fájoan értelmetlen. A nézőknek másfajta *szümpatheia* jut osztályrészül: Nietzsche ezt az individuáció fájdalmának nevezi, az ősfájdalomnak, amely a színpadi *pathosz* gyökere. Ez a fájdalom megszüntethetetlen, a szenvedés megjelenítése innen nézve kikerülhetetlennek látszik. A pátozt tagadni és meghaladottnak vélni valamiféle tárgyilagos hidegség vagy posztdramatikus igazságkeresés hevületében legalábbis paradox, hiszen az igazsággal a posztdramatikus teoretikusoknak is bajuk van: ha a jelek utalásjátéka már nem a nagy narratívát, nem a lét igazságának kimondását célozza, ha a jelek nem nyugszanak meg jelöltjükben, hanem ez utóbbiak maguk is jelként viselkedve színházi létcentrifugaként működnek, és ha a színházi jelrendszer öntörvényű, saját jogán életre kelő utaláségsze egy létüres háttérsugárzást kap a sötétből, akkor megtörténik az, amit Sloterdijk úgy mond: a kijelentések magukra maradnak. Nemcsak a nagy, de a kis narratíva is halott. A senkit nem ábrázoló kőszobor lábainál ezernyi kerti törpe ücsörög. Nézik az előadást, amelyből – ájult arcából a vér – kiszökött az igazság. Aki drámát akar látni, menjen moziba, mondja Lehmann. A dráma – centrumában a tragikus pátoossal – a múlté. A dráma utáni színházat a jövő szenvedései érdeklik. Az önmagukba forduló, magukon túl nem mutató színpadi események szereplői nem élnek meg semmit, sorsuk nem fejez ki semmit. Ülnek a nézőtéren az elbizonytalanított kerti törpék. Várják, hogy *történjen velük valami*. Lehűtött pátozskutatók. Keresik a jövőt.

Attila Végh: PATHOS

In this coloumn, from month to month, the poet-philosopher makes an attempt at the reinterpretation of concepts which belong to the terminology of art philosophy and theatre aesthetics. We use them and presume that we understand them, however, on many occasions, it is no more than an illusion. This time our author throws light upon the original meanings of pathos, the antecedent permeating Greek drama literature, the “art theoretical radicalisation” of which is attributed to Aristotle. According to that, pathos is not at all some outdated “spiritual effervescence” as nowadays so many think, but it is “action causing devastation or suffering”. Attila Végh cites Oedipus as an example who “could overcome misery by penetrating into its centre”. The viewer, also, can arrive at the meaning of tragedy through pathos – as was recognised by the programmatic thinkers of Romanticism, Schiller, Schlegel and Nietzsche, who held that the root of pathos on stage was the “innate suffering of the world” caused by individuation. This suffering, as the author believes, is ineradicably present in our lives today, so it is not worth denying the justification of pathos even “in the heat of postdramatic truth seeking”. Or else we would have to face “the death of not only the major but also the minor narrative”.



TÖMÖRY MÁRTA

Szamárháton

Egy dramaturg meditációja a Tamási-drámák költői világáról

A Nemzeti Színház 2013/2014-es évadának első bemutatója Tamási Áron: *Vitéz lélek* című színdarabjából készül. Ennek apropóján kértük fel az író-dramaturg szerzőt, hogy vezessen be a székely író drámaíró világába.

A székely témák napjainkban ismét divatba jöttek. Ennek a jelenségnek oka lehet az is, hogy a napi sajtóban az autonómia-törekvésekkel kapcsolatos tudósítások most a hírek élén állnak. De a legutóbbi két évben a színház világa is hangos például Székely Csaba „bánya”-trilógiájának sikerétől. Ennek a felfokozott érdeklődésnek lehet tehát valami mélyebb oka is. Ha persze Tamásira gondolunk, mindjárt az olyan szlogenek jutnak az ember eszébe, mint a „*tündéri realizmus*”. Az említett erdélyi kortárs szerző világára már korántsem illik rá ez a kifejezés. Meglehet, hogy a „tündéri” jelző ugyanúgy magyarázatra szorul ma már, mint az, hogy realizmus.

Pedig az úgynevezett *tündéri realizmus* nagyon is adekvát, ha a magyar dráma-irodalom egészére gondolunk. Így például

Csokonai *Karnyónéjára*, mert – noha vele kapcsolatban nem használjuk ezt a címkét – mégiscsak megjelenik a darabban egy földöntúli szereplő, egy istennő, aki megfordítja a cselekmény végkimeneteletét. De említhetném Molnár Ferencet is, aki a *Liliomban* hirtelen átvált egy transzcendens síkra, és a túlvilágról jövő apa és leánya éteri találkozását realitásként láttatja. Lehet, hogy ez éppen annak a bizonyos ránk jellemző drámai alkatnak köszönhető. Mégsem véletlen, hogy ezt a jelzős szerkezetet elsősorban Tamásival kapcsolatban használjuk. Hiszen az ő szülőföldjének is az a neve, hogy „tündérország” vagy „tündérkert”. S ha nyelvész-ként közelítünk, akkor meg kell jegyeznem, hogy a magyarban a tündér nem azokat a kis szárnyas lényeket jelenti, mint Nyugaton, hanem inkább illékonyságot, válto-



Az *Énekes madár* szereplői a szerzővel
Kolozsvári Nemzeti Színház, 1936

zékonytságot takar (lásd például a „tündér szerencse” kifejezést). A reneszánsz idején született Árgyilus-história szerzője, Gyergyai is erdélyi. Az ő korának, az erdélyi fejedelemségnek is jellemzője, hogy a gyorsan változó politikai körülmények közepette kellett megtartani az országot. Talán ez a körülmény is közrejátszik abban, hogy ezen a tájon nagy a változásra, változtatásra való igény és képesség.

A másik Tamásira aggatott terminus technikus-ról, a *népi szürrealizmus*-ról pedig nekem Petőfi János *vitéze* jut eszembe, amely, noha mese, azért mégis a valóságból indul ki. Amikor a tengeri vihar idején a főhős egy fantasztikus siklórepüléssel nekilendül, megkapaszkodik a felhőkben, és bevárja a griffmadarat, erre a vízióra is lehet azt mondani, hogy *népi és szürreális*. Tulajdonképpen ezt a vonalat folytatja Tamási is.

A két háború között, amikor győzelmeskedik a móríci kritikai realizmus,

majd a második világháború után a szocialista realizmusnak keresztelt irányzatosság, minden efféle „visszafelé tett fordulat” vagy eszmei másság megkapta a maga elítélő jelzőjét. De Tamásival kapcsolatban inkább azt érzem, hogy esztétái menteni szeretnék a baloldali értelmű szerzőt, amikor a meseiség burkába csomagolják.

Talán ennek a burokba zártságnak is köszönhető, hogy még mindig felfedezésre vár egyrészt maga az etnikum, ezen belül legfőképpen a székely nyelvállás, de az az irodalmi attitűd is, amivel Tamási a modernizmus korszakában jelentkezik. Az első nagy áttörést ezen a téren a 19. században Orbán Balázs nagyszabású munkája (*Székelyföld leírása*, 1868–1873) mellett, illetve előtt Kriza János népköltési gyűjtésének megjelenése jelentette (*Vadrózsák*, 1863). Majd Benedek Elek keltett nagy feltűnést, aki a hatalmas erdélyi népmesekincset nyelvileg egységesítette és milliós példányszámban tette hozzáférhetővé a városi olvasók számára is. Arról, hogy Tamási miként szólaltatja meg újra ezt a „mesevilágot”, még nincs tiszta képünk.

Az vitán felül áll, hogy a székelység ikonját megteremtő kultuszkönyv az Ábel a *rengetegben*. De ha közelebbről vizsgáljuk az életművet, azt találjuk, hogy minden írása egy-egy műfajteremtő kaland. A drámával és a színházzal kapcsolatban pedig ő maga mondja, hogy a magunk megfogalmazása saját nyelvünkön még várat magára. Talán ezért is merít programszerűen a népművészetből, és igyekszik beemelni az irodalomba a székely gondolkodásmódot, viselkedésmintákat, a tartást, a kiállást. A székelység máig azal a tudattal él, hogy ők Attila ivadéakai, Csaba királyfi maradéka. Autonómiájuk,

nemzeti alapon szervezett társadalmuk, a katona-nemeség hagyományai az Árpád-kortól történetileg is igazolt tények.

A székely góbé figurája már Tamási előtt is benne volt a köztudatban. A század elején születtek a székely viccek is, ami nyilván összefügg azzal, hogy ekkor a székelyek nagy tömegben rajzottak ki Erdélyből, és Kolozsváron túl megjelentek Budapesten is, sőt – ahogy később maga Tamási is – kivándoroltak Amerikába. De ennél érdekesebb az a fejlemény, hogy Magyarországról nézvést ez lett az az etnikum, akire vagy amire úgy lehetett tekinteni, mint a magyarság eszményi képviselőjére, amely még őrzi az ősi rendet. Onnan nézve viszont elképzelhető, hogy az erdélyiek számára a belső-magyarorszá-

giak felhígultaknak, identitástudatukban bizonytalanoknak tűntek. Tamási egy olyan roppant forrongó korban élt, amikor az egész világ kifordult a sarkaiból. Ebből kifolyólag, ahogyan a politikában, úgy az irodalom területén is az identitás újrafogalmazásának a módját kereste. Az *Ősvigasztalás*ban mindenesetre az ősiség mint olyan, még természetesnek hat.

A *Szűzmáriás királyfi* esetében is az ősiség a domináns elem: ahol felrémlik a nemzetség, a nemzet kihalásának réme, annak fájdalmával, hogy ezek már elveszett vagy veszendő értékek. Figurái olyan „ősbőlények”, akik még tudnának tanácsot adni az utánuk jövőknek, de éppen személyiségük zártsága az akadály a kibontakozásnak. Egyfajta szaturnuszi szemlélet üli meg ezt a világot. Különösen hangsúlyos ez az *Énekes madár*ban. Olyan erős konvenciók kötik az öregeket, hogy saját boldogságukat sem tudják elérni, s ha már nem érhetik el, hát a következő generáció életét teszik tönkre. Nagy bennük a teljességre való igény, elsősorban a szerelem megélésének az igénye, legtöbbször önző módon.

De nemcsak egyféle Tamási létezik – bármennyire is minden műfajban csalhatatlanul felismerhető a hangja. Legutóbb egy regénye, a *Jégtörő Mátyás* okozott számomra nagy meglepetést, amelyben a keleti gondolkodásmód, a lélekvádorlás témája fogalmazódik meg. Az, hogy miképpen tökéletesedünk játékos formában a különböző létformák megélése révén. A regény Mátyás (Tamási?) születésének előtörténete, úgy elbeszélve, mint ahogy azt az *apám lakodalma*-típusú székely mesékben lehet olvasni. Ezekben a csalimesékben is visszaforgatják, visszafelé mesélik az időt, egészen a keletkezés, a létesülés pillanatáig.



Az első Tamási Áron-bemutató, az *Énekes madár*, Új Thália Színház, 1935

A harmincas évek nálunk a *Kalevala*, a mitológiák felfedezésének az ideje is. József Attila, de Bartók Béla is ennek a bűvöletében él. Ezzel szemben Féja Géza, Tamási Áron barátja arról tudósít, hogy szerzőnk a *Jégtörő* írásának idején nem a mitológiai tárgyú könyveket bújja, hanem a Természettudományi Múzeumba jár tanulmányozni az általa ábrázolni kívánt állatalakok viselkedésánát, etológiáját. Nyilván mert számára a mitikus tudat már eleve adott. Tamási az állatalakok szemszögéből nézve, reálisan igyekszik ábrázolni a situációkat. A létformák váltója egy-egy lény halálakor következik be. Például amikor rovarként becsapódik a pók hálójába, s aztán pók képében él tovább, azt nagyon érzékletesen, frissen, gyermeki szemlélettel képes megírni. Ennél is érdekesebb, amikor a regény indításakor arról beszél, hogy ezek a szellemlények a Fiastyúkról jönnek, s hogy ő, a lázadó szellem egy görög mester irányításával került ide a földre. Nem túlzunk tehát, ha úgy fogalmazunk, hogy a csillagmítoszi keret Tamásinál, illetve a székely világképben általában is, még élő valóság volt. Gondoljunk a székelység tudatában élő Csaba királyfi mítoszára, a csillagösvényre, a Hadak útjára. Újabban



Énekes madár, Kolozsvári Magyar Színház, 1936



Énekes madár, Budapesti Nemzeti Színház, 1939



Ösvigasztalás, Pécsi Nemzeti Színház, 1976

koreai filmeket nézve arra csodálkoztam rá, hogy ők is a csillagokból eredeztetik magukat; nagyon erős az őskultuszuk, máig az őrszellemekben hisznek. Úgy vélem, hogy a székelységben ugyanez a keleti örökség él tovább. A *Jégtörő Mátyásban* kirobbanó erővel törnek fel a mágikus praktikák is, melyeket a hétköznapiakban is alkalmaznak. Például kígyófejből kinőtt fokhagyma elfogyasztása révén gondolják kihallgathatónak az emberek az állatok beszédét.

Legutóbb egy székely származású színésszel, Miske Lászlóval készült interjúban ezt olvastam: „...A nyelvjáráson túl (a székelyeknél – T. M.) az észjárás is különleges. Az által, hogy amikor megfogalmaz egy gondolatot, közben látja maga előtt, amit mond; mindig ég és föld között lebeg. Soha nincs teljes mértékig a földön, és soha nincs egészen a mennyben. Nem tudom azt mondani, hogy irreális, mert reális, ugyanakkor azonban megfoghatatlanul, tünékenyen reális: a földi igazságok maximálisan benne vannak, ám egy kicsit elvonatkoztatva, kicsit elszálltan...”*

Tamási egész színpadi természetét, drámai gondolkodását tekintve feltűnő, hogy szinte mindig visszatérő

* Vö. Székelyföld, 2013 szeptember (Balogh Tibor interjúja)

témákból építkeznek. Dramaturgiájában rendre az adja az alapkonzfliktust, hogy az öregek nem hagyják kibontakozni a fiatalokat. Tetten érhető az is, hogy hajlamos a helyzetek ritualizálására, ami nála a színház ősfarmájára, a temetési szertartások rituáléjára emlékeztet. Bár az *Ősvigasztalás* egy több felvonásos mű, lényegében mégis egy temetési szertartás, egy rítus kifejtése, amiről nekem az *Iliász*-ból Hektor temetésének a jelenete jut az eszembe. A színház egyik forrásvidéke ez. Hiszen tudjuk, hogy a drámai szövegek egyik előzménye a trónosz, a temetési ének vagy énekek sorozata, amikor is a hős áldozata révén, illetve annak élő általi felidézése által halálában félisteni minőséggé lényegül át. Az *Ősvigasztalás* drámai szűzsége másrészt egy az egyben megfeleltethető a reneszánszkorú erdélyi balladák történetmesélési módjának. A tragikai mélységet későbbi műveiben nem érzékelem ennyire karakteresnek.

Tamási drámáit olvasva ugyanakkor újra és újra az a benyomásom, hogy ő az a szerző, aki a két háború között a legesélyesebb volt arra, hogy új, ha tetszik, sajátosan magyar dramaturgiát hozzon létre. Mégsem úgy tartjuk őt számon, mint aki be is váltotta ezt az ígéretet. (Erről alighanem maga is tehet, mert drámai főművét, az *Énekes madarat* az ötvenes években többször is átírta, engedve az ideológiai nyomásnak.)

Az *Énekes madár* már eleve, eredeti formájában is nagyon színesen mutatja be a világot a nem székelű füleknek és szemeknek. Roppant mulatságos és ugyanakkor érzéki helyzetek sorát hozza létre, de a dráma fő hangsúlya továbbra is az öregek és a fiatalok konfliktusa. Ebben a műben az a nagy újítás, hogy a válságos pillanatokban rendre csodák történnek:

Magdó eltolja a házfalat, Móra alatt megnövekszik a fa, majd vízbefojtása után csodásan kiszáll a kútból, a napraforgók megszólalnak stb. S a történet azzal a fantasztikus fordulattal zárul, hogy a fiatalok üldözőik előtt az ágyba menekülnek, majd madárként repülnek ki onnan. Ez úgy értelmezhető, hogy az önmagukba fordult és egyre gonoszabb elődökkel szemben a természet erői segítik a fiatalokat. De úgy is olvasható, hogy – mint a két kápolnavirág-típusú ballada-zárlatban – a halálon túl egy új létsíkon folytatódik a szerelem.

Ami viszont a történet evilági létsíkját illeti, Tamási drámáira általánosan igaz, hogy a zsánerképekké merevült népi stílo-mantikával tudatosan megy szembe, amikor a szereplők motivációját végig logikusan és pszichológiailag reálisan dolgozza ki az öregek esetében is. Mert egészében tekinthetjük ugyan szörnyetegeknek is őket, de az ő fájdalmas tapasztalataik felől nézve nagyon is érthetőek azok az indulatok, amelyek mozgatják őket. Az már egy külön fejezet témája lehetne, hogy a szerző ezt a súlyos, drámai történetet hogyan leplezi, rejtja a nyelv képekben gazdag csipkefátyolával.

A *Vitéz lélek* esetében viszont már nem ez a fajta nyelvi gazdagság a jellemző, hanem a mű szimbolizmusa az, ami szembeötlő. Színpadon mindig ezt a legnehezebb megvalósítani – ezért is várom nagy izgalommal Attila rendezését. A darabban folyamatosan fölemlgetett számár – mint Krisztus hordozója kereszttel a hátán – valóban a jelképisége révén kap szerepet. De legalább ilyen jelentős a Nőnek mint az égi-földi szerelem kettéességének a szimbolikája is. Ha visszautalunk az 1928-ban íródott *Csoda egy számmárral* című novellára, ami a dráma előképének tekinthető, akkor látszik, hogy milyen összetett ez a nőkép. Ő az, aki nem várja meg háborúból haza-



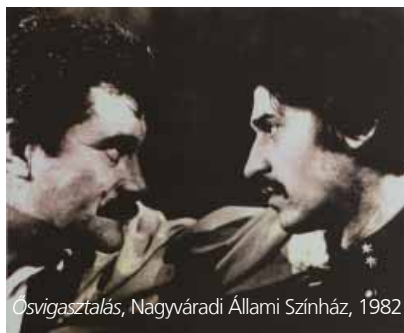
Énekes madár, Madách Színház, 1973



Énekes madár, Eger, 1987



Vitéz lélek, Veszprémi Petőfi Színház, 1976



Ösvigasztalás, Nagyváradi Állami Színház, 1982



Vitéz lélek, Thália Színház, Kassa, 1974

térő jegyesét. De ő az a halottnak hitt lány is, akit a darabban már Balla Péternek nevezett főhős szimbolikusan feleségül választ magának. Ugyanebben a Nőben megfér az a népmesébe illő földi leányzó is, aki csupa bűbáj, olyan, mint egy erdőt lépő, mezőt virágoztató királykisasszony; de végig jelen van úgy is a Nő, mint nyers testiség – lásd Panna, a vénlány szerepeltetését. Az egyensúlytalanságot vagy felemásságot azért érzem ebben a műben, mert ezzel a szimbolizmussal valahogy nem szervesül az a krimibe illő hihetetlen sztori, amely a két apa egy leánya szituációból következik. A cselekmény szálai meglehetősen kuszán fonódnak egymásba: az egyik apa – Ambrus – megholt leányát, pontosabban annak lelkét adja nőül a főhősnek, aki élő személyként ugyanaz a leány, akit a másik apa, Lázár, a saját megholt lánykájával kicserélve önmagának nevel és a világtól elzárva tart. Megint tetten érhető a cselekmény bonyolításában az öregek nyomasztó túlsúlya. Ismét eszünkbe juthatnak a görög őstörténetek, ahol az atyák gúzsba kötve kiteszik gyermekeiket a sors keresztútjára. Többször el kellett olvasnom a művet, hogy ehhez az elemi, akár naivnak is nevezhető látásmódhoz közelebb kerüljek.

Ebből a szempontból a *Vitéz lélek* recepciója is igen tanulságos. Z. Szalai Sándornak, az életmű kiváló ismerőjének a PIM Digitális akadémiaja oldalain olvasható kiváló tanulmányában a darab „programosságát” az 1940-es észak-erdélyi bevonulással hozza kapcsolatba, és úgy véli, hogy a *Vitéz lélek* a gyengébben sikerült művek sorába tartozik. Ablonczy László *Bartók Béla kertjében* című könyvében amellet, hogy pontosan felidézi a mű keletkezéstörténetét, a szakrális vonatkozásokra helyezi a hangsúlyt. Féja Géza, a jóbarát pedig igyekszik elkerülni,

hogy véleményt mondjon a darabról. Magam úgy gondolom, ha Tamási végső motivációját keressük, a darab vége felől érdemes a fejtést kezdeni.

Visszanyomozva jobban érthető a biblikus idézetesség is. Az a jelenet például, hogy a nevelőapa penitenciásan miért olvassa az *Énekek énekét*, vagy hogy a darab elején miért olyan hangsúlyos a hűtlen feleség gesztusa a szentírással. Talán még az is érthető, hogy – nomen est omen – Ambrus miért ragaszkodik olyan eszelősen Ida nevű idea-leányához. S innen nézve dekódolható Balla Péter és az általa egymásnak feszülése is. Ezzel együtt néha tiltakozik az ember realitásérzéke, amikor azt látja, hogy a komikus pár, Nikita és Sári – akik végig rezonőrként vannak jelen – mit sem tudnak a híres gyermekhalálról. A kórusként fel-fel bukkanó, szamarat hajkurászó falusiak sem igazán életszerűek.

Valószínűleg Tamási is elégedetlen volt saját színdarabjával, pontosabban

annak olvashatóságával, mert az 1948-ban forgatott *Mezei próféta* című, Bán Frigyes rendezte filmben újra előveszi a színmű legfőbb motívumait, láthatóan azzal a szándékkal, hogy a figurák realiztikusabbak legyenek. A szimbolizmus vonalán is adódna ebben az alkotásban egy fejlesztési lehetőség, amikor is – a filmben nőstény és Lévitának keresztelt – számár összetalálkozik a vásárban elveszett kisfiúval, mint a jövőendő Krisztusával. De ez a lehetőség a filmvásznon csak egy pillanatra sejlik fel. Beépít viszont egy valóságos mezei prófétát, s ezzel a főhős motivációjában felerősödik a szerelmi szál. De az továbbra is rejtélyes marad, hogy kire vagy mire utal a darab címe, a „vitéz lélek”. Egy biztos: Balla Péter és a számár egymást kiegészítő szereplői ennek a jelképes történetnek.. Mint ahogy Sancho Panza is elképzelhetetlen a jámbor négy lábú nélkül. De Tamási idealista hőse nekem mégis inkább egy számárháton ülő Don Quijote.

Sitting on Donkey's Back

Áron Tamási (1897-1966) is an outstanding writer of 20th century literature in Transylvania. The history of literature esteems the short story writer and novelist, the author of *Ábel-trilógia* (*Abel trilogy*) the highest, however, the judgement of his dramatic oeuvre is still debated. The play to be put on at the Nemzeti Színház (National Theatre), *Vitéz lélek* (*A Knightly Soul*), was written in October 1940, directly following the march into North-Transylvania of the Hungarian army. Dramaturge Márta Tömöry approaches the writer's world from the direction of Tamási's reception, the key concepts of which are "tündéri realizmus" ("fairly realism") and "népi szürrealizmus" ("folk surrealism"). In relation to *Vitéz lélek* she also provides a comparative analysis of Tamási's two further outstanding works in order to shed light on the disposition of the dramatic oeuvre. She feels that *Ősvigasztalás* (*Primeval Consolation*), rooted in the Hungarian ballad tradition, outlined the possibility of a new dramaturgy. In connection with *Énekes madár* (*Songbird*) she emphasizes the uniqueness of Tamási's dramatic language. In her interpretation *Vitéz lélek* is the narration of how "the ancient order" re-accepts the one who returns home after the war, and who reminds us of not only Sancho Panza, but the idealistic Don Quixote as well. They highlight Tamási's encouragement inherent in this work to "cultivate our gardens" rather than rattle the sabre.



„Megtalálni a hívószavakat”

Portré-vázlat Ráckevei Annáról

Nyolcadik évadát tölti a debreceni színházban, fontos előadások főszerepeit kapta. Kiss Csaba: *Kun László* (a szerző rendezése). Molnár Ferenc: *Olympia* (r.: Mispál Attila). Borbély Szilárd: *Halotti pompa*; *Mesés férfiak szárnyakkal* (r.: Vidnyánszky Attila). Borbély Szilárd: *Jászai* (r.: Galambos Péter). A szakmai körökben és a sajtóban bizonyosra vették 2013 tavaszán, hogy Ráckevei Anna azok közé tartozik, akiket elsőkként hív meg Vidnyánszky Attila a Nemzeti Színházba. A pályázatnyertes direktor nem cáfolt rá a vélekedésre, Anna mégsem lett – harmadszorra is – a Nemzeti színésze: megpályázta és elnyerte Debrecenben a Csokonai Nemzeti Színház igazgatói állását. Egy szabálytalan szépségű pályafutás történetének újabb szabálytalan-szép fordulata, ez, amelyről Balogh Tibor kérdezte a színésznő-direktort.

Két öntörvényű művész alakját öltötte magára a színpadon aránylag rövid időn belül. Howard Barker *Jelenetek egy kivégzésből* c. opusát vették színre Nagyváradon a főszereplésével, ahová Debrecenből vendégként érkezett. Anyaszínházában bizonyára kifejezetten a személyére szabottan tűzték műsorra Borbély Szilárd *Jászai* c. darabját (színpadra alkalmazói: Galambos Péter, Kovács-Cohner Róbert). A magyar színészmesterség kérlelhetetlen megszállottja. „Ráckevei Anna méltó színházi hőse Jászai Mari, ahogy Jászai Marinak méltó alakítója Ráckevei Anna. Olyan tükör ez, amelybe pillantva a néző többet láthat meg, mint egy puszta szerepet” – olvasható az előadás hírverésében.

– Mit mond ez a tükör a szabadságról, a szabadság terjedelméről, a szabadságigényről?

– A szabadság fogalmáról sokféle vélekedés van. Az egyik magyarázat szerint a szabadság a felismert szükségszerűség. Két gyerekem van. Amikor megszületik egy emberi lény, a külvilágnak – az anyjának, apjának, a családnak – nagyon kiszolgáltatott. A növekedésével a kiszolgáltatottsága csökken, azonban – ez az én tapasztalatom – korlátok nélkül nem maradhat. A korlátok valójában kapaszkodók (fogódzók, támasztékok, tájékozódási pontok) a szó legfizikaiabb értelmében is: a születés pillanatától a méhen kívüli térben való eligazodás kellékei, s azok maradnak életfogytig. A családon kívüli közösségbe lépve a korlátok természetesen a társadalmi mozgástér irányítói: az alkalmazkodás és a kiemelkedés kellékei. Ahogy növekszik a gyermek, s a személyisége egyre határozottabbá, erőteljesebbé válik, úgy fogyatkozik a korlátok iránti szükséglete: tágitani igyekszik azokat, próbákat tesz, hogy meddig mehet el. A személyisége erőpróbái ezek az önállósodás útján. Ha nagyon ügyesen terelgetjük a gyermeket a felnővekedése folyamán, akkor csak annyira korlátozzuk, amennyire éppen muszáj, amennyi segítséget jelent, s nem gúzsba kötést. Így nevelhetjük erős személyiséggé, aki képes önállóan, szabadon, függetlenül gondolkodni és cselekedni.

Nem tudom persze, mit jelent igazából a függetlenség. A közösséget függések hálózata tartja egyben: attól vagyunk (egyebek mellett) emberek, hogy képesek vagyunk kiismerni a meghatározó rendszereket, majd alkalmazni őket a magunk életvezetésében. Hogy segíteni tudunk általuk magunkon – egymáson. Ha nem lennének oltalmazó rendszerek, prédává válnánk a természetben akár valóságosan is: felfalna bennünket az első nálunk erősebb ragadozó. A közösségi összefüggések hálózatát az ember önvédelmi rendszerének tekintem, nem olyan társadalmi kórnak tehát, amelytől a kiteljesedésre törő személyiségnek bármi áron meg kellene szabadulnia.

– Olykor mégis dacban mutatkozik meg a szabadságigény. Lázadásra termett az ember?

– Akkor lesz terhes egy szülő, barát, pedagógus, munkahelyi vezető vagy hatalomgyakorló politikus, amikor nem az érettségi (szellemi–fizikai) szintjének megfelelően kezeli a másikat. Nyilvánvaló, a gyermek–szülő kapcsolatban utóbbi a meghatározó (a kapcsolatirányító), és neki kell nagyon érzékenyen figyelnie arra, hogy hol tart a gyerek, mi az, amire még szüksége van, mi az, amit már „kinőtt”, illetve mivel lehet próbák elé állítani. A képességarányos próbatételek fejlesztik az embert: akkor zendül, ha a képességeit alábecsülik. Érzékeny, nehéz feladat elvezetni valakit úgy a felnőttkorig, hogy önálló, érett, szabad, egész személyiséggé váljék.

– Szép gyermekkorra volt?

– Szép. Harmadik gyerekként születtem, s nekem a szükségben leginkább a szeretet jutott. Édesanyám ügyelt az igényeimre. Figyelte, mi az, ami engem ösztönöz, és igyekezett megteremteni a hajlamaimnak megfelelő lehetőségeket: belekóstolhattam a zenetanulásba, a táncba. (Korán kiderült ugyanis, hogy engem vonz a színészi pálya, s ő nem borzadt el a gondolatától, hanem megkereste azokat a helyzeteket, amelyek ehhez segítenek hozzá.) Közben azért mondogatta persze, hogy egy jó patikusi állás vagy a tanítóság mégis csak biztonságosabb, mint a színészi pálya, de a színészi hajlandóságra utaló jelek (nem bújtam a szoknyája mögé, amikor vendég érkezett, gyorsan tanultam, jó emlékezettel idéztem) annyira nyilvánvalóan mutatkoztak, hogy ebben az irányban támogatott.

– A tiszta beszédét örökölte?

– Biztosan. Édesanyámtól és a nagymamámtól is, aki nagyon sok mesét olvasott esténként nekem, mikor náluk voltam, vagy mikor ő látogatott meg minket. A meséi nyomán lettem szorgos olvasó. Otthon Jókai-könyvek voltak, díszkiadásban Petőfi János vitéze, Arany-balladák. Amikor mindent elolvastam, következett a falusi könyvtár. Először a meséskönyvek jöttek – Szabó Magda *Tündér Lalája* elvarázsolt –, aztán sorban, amit a könyvtáros néni ajánlott. Végigmentem az „indiános könyveken”, a „csíkos könyveken”, a „pötyös könyveken”, az összes lányregényen, Jókain, Gárdonyin – az életkoromnak megfelelő, szabályos rendben.

Immár magamtól kezdtek érdekelni a komolyabb könyvek. Eljutottam az orosz klasszikusokig, jött Thomas Mann, elbűvöltek a költői világok. Utóbbiakat is úgy olvastam, mintha regények volnának. Egy időben nagyon szerettem Ladányi Mihályt, Adyt – így egészben. Hiába különálló kis művek a versek, mégis – egymás után olvasva – kirajzolódik belőlük valami regényszerű személyiségtörténet: be tud húzni a költő a maga világába, s ott ülve szinte egy társaságba kerülök vele.

– Hasonló élményben akkor volt részem, amikor a Csokonai Színházban Jászai Mari szerepében láttam: néha már-már verses esten éreztem magam.

– Borbély Szilárd írása ilyen. Rövid sorok. Csak látszatra próza, mert a szöveg lüktetése olyan, hogy inkább a költészethez közelít. A jeleneteit megtörik ugyan az előadásban Jászai beékelte naplójegyzetei és Kovács-Cohner Róbert szövegei, a lírai alaphang azonban megőrződik mindvégig.

– Amikor Jászai Marit alakít egy színésznő, kikerülhetetlen a kérdés: a „valót”, vagy „annak égi mását” látom-e? Azt halljam-e ki az előadásból, hogy „Jászai én vagyok”?

– Az anyagvalóságtól el kell szakadni. Nem valóságos, hanem művi helyzet az, amiben a színpadon létezünk: sűrített, tömörített indulatkivonatok, amikben nem a valóságra, hanem a helyzetek igazságára törekszünk. Ezt kell megragadni s belesűríteni abba az időterjedelembé (másfél- két és fél órába), ami a rendelkezésünkre áll.

– *Jászai bálvány. A művészi rangnak kijáró hódolatot azonban méltánytalanság, intrika, önzés, szeszély, kegyetlenség és hiszékenység köríti. A darab igazsága történetesen éppen abban rejlik, hogy valósághű arányban elegyíti a vonzó és távol tartó összetevőket a címszereplő körül. Bizonyos értelemben átfedésbe kerül a tényvalóság és a művészi igazság. Tudott-e a maga sorsából építkezni? Érte Önt a pályáján igazságtalanság?*

– Hogyne, már az iskolában zokon vettem, hogy a tanárnő akkor megy ki az óráról, amikor akar, nekem pedig kéreznem kell. Igen, ezt komolyra fordítva is így gondolom: valahogyan a lelkünk formálódásával fejlődik ki bennünk az igazságérzék. Születetten konfliktuskerülő vagyok, ha felbosszantanak, belemegyek az ütközetekbe, de ez nagyon megvisel. Általában igyekszem előtérbe helyezni az olyan megoldásokat, amelyek nem fenyegetnek összetűzéssel. Ez önkéntelen. Nem azzal ébredek, hogy számba veszem a reám leselkedő veszélyeket, és kávékavargatás közben kidolgozom elhárításukra a megelőző stratégiát. A színigazgatói beosztás, meglehet, kikényszeríti majd az ilyen felkészüléseket, az eddigi életemben azonban a természetes lelki immunrendszerem védelmezett. Bizonyos mértékig, valószínűleg, ugyancsak magától jövő mintakövetés is ez: édesanyám azzal büszkélkedhetett, hogy minálunk soha nem volt veszekedés. Meg tudtak oldani mindent a szüleim nyílt összeütközések nélkül – legalábbis akkor már biztosan, mire megszülettem. Talán megvolt nekik is az útjuk idáig. Sokszor nehéznek is érzek emiatt helyzeteket és pillanatokat, mert bizonyos esetekben szükséges lenne az embernek megvédenie magát, vagy ki kellene állnia a maga igazáért, ám az ilyen alkalmakra én hazulról nem kaptam mintát. Muszáj lesz máshonnan eltanulnom.

– *Korábban, amikor a színművészeti főiskola fura világába érkezett, nem érezte még hiányát a lelki birkózótudásnak?*

– Számomra nem volt fura a fura világ, mert negyedik kísérletre vettek fel, s előtte három évig dolgoztam a Nemzeti Színházban. Egy nagyon jó iskolába, a Nemzeti Stúdiójában éppen abban a jelenté-



Fotó: Máthé András

keny időszakban kerültem be, amikor Zsámbéki Gábor és Székely Gábor voltak a vezetők. Fantasztikus előadások születtek, mindenféle konfliktussal teljes próbafolyamatokkal, amiket én végig figyelhettem – sokmindent nem értve: azt például, hogy egyetlen szó vagy egy szék helye miatt miért kellett hörgő-fulladás vitákba keveredni a színpadon. Most már értem. Akkor furcsa volt, miért ordít vörös fejű Kálmán Gyuri bácsi, vagy rohan ki a színpadról Kállai Ferenc, s üvölt föl a nézőtérről Zsámbéki. Mind lerakódtak bennem ezek a történetek, s ma már tisztán tudom, mindegyiknek ott volt a saját igazsága, s a legőszintebben küzdött érte. Ha másért nem, ezért érdemes volt köztük lennem, hogy ráébredjek: nagyon sokféle igazság létezik. Aztán, hogy ebből a sokból miként születik meg az egyetlen, amely a bemutatón érvényesül – külön érdekes tanulmány. Amikor a főiskolára kerültem, innen érkezve az már csöppet sem volt furcsa világ.

– *A Nemzetiben szerzett tapasztalat hasznosult akkor is, amikor a Jászai-darab kollázs-szövegével barátkozott?*

– Igen, kifejezetten sokat dolgoztunk a szövegen. Elmélyültem, „hörgő-fulladás vitákba menően” próbáltuk összerakni a szavakat Galambos Péterrel, a rendezővel. – Hogyan simuljon egymásba a háromféle szöveg, mit hagyjunk ki? – Tudom, ha az ember elkezd próbálni egy jelenetet, amikor már belement, onnan nagyon nehezen engedi el: elkezdem megszeretni, s nehezen fogadom el, hogy dobjuk ki. Még ez előtt a pillanat előtt kell meghúzni. Péter azonban még az utolsó utáni pillanatig is rakott bevagy vett ki szöveget, tekerte erre-arra a meglevőt, és már nagyon-nagyon izgultam amiatt, hogy miként fogom én ezt emlékezetben tartani, mert az én szabadságom a színpadon (többek között) az, hogyha atombiztosan tudom a szöveget. Azzal már lehet akkor zsonglórködni, nem köt gúzsba. Vannak olyan színészek, akiket nem köt a szöveg, bátran rögtönöznek, dobálják ide-oda a szavakat. Nekem fontos a pontos szövegtudás.

– *Már a próbák kezdetén meg akarja ismerni a szövege mélyebb jelentés-összefüggéseit?*

– Akarom, persze. Tanúsítványra van szükségem: hogy az adott mondatot milyen állapotban mondom, és miért pont ezt, és hogy érzelmileg hol szólal meg bennem. Akkor lesz a mondat az enyém, ha pontosan tudom, mi az értelme. Mitől helyénvaló a mondatom: az adott játékhelyzetben, a darab egészét tekintve, és nem utolsó sorban bennem hol a helye. Nagyon tanulságos volt az *Olympia* ebből a szempontból, mert ott patikamérlegen van minden egyes mondat, minden egyes szó; Molnár Ferenc azt olyan pontossággal írta meg, hogy ha kihúzol egy mondatot az első felvonás első jelenetéből, az hiányozni fog a harmadik felvonás egy félmondatának a megértéséhez. Arra a

félmondatra viszont egy egész jelenet épül. Tehát Molnárt nem lehet meghúzni. Felgöngyöltetni, mit miért írt úgy, ahogyan, és nem más-képp – roppant tanulságos volt. Az író egész biztosan ezerszer átrágja, amit leír. És a miértre rájönni, majd arra, hogy ez hogyan szólaljon meg, hogy kapcsolódjon a partner szavához, és hogy közben bennem ez milyen utat jár be – nagyon izgalmas dolog.

– *Gondolom, a magas fokú igény a szövegmegértésre a versmondásra való felkészüléskor is érvényes. Értzi a jelét annak, amikor egy-egy verssel már pódiumkész?*

– Sajnos ritkán vagyok úgy, hogy tudom pontosan: na, ezt most jól mondtam el. Talán egyszer vagy kétszer éreztem úgy életemben, hogy a helyén volt minden. A verseken is folyamatosan lehet és kell dolgozni, akár a szerepeken. Ennek ellenére hol így sikerül, hol úgy. Különösen szerettem egy időben a balladákat. Két Arany-balladát sikerült elég jól elmondanom, az egyik az *Ágnes asszony*, a másik a *Zách Klára*. Törekény dolog felépíteni egy verset. Testet adni neki. Pici dolgokon múlik, hogy összeáll-e. Kétféle irányzat ismert. Érzélem és indulat nélkül, szenvtelenül elmondani, vagy erős érzelmi támogatással előadni. Nem hiszek a kizárólagosságban, mindkét stílusnak – a vers szellemi töltetétől függően – van létjogosultsága, s ugyanez érvényes a közönség oldaláról is. Aki beül, az elvárja, hogy megrendüljön valamiképp, s ehhez az elváráshoz a legalkalmasabb közvetítő csatornát kell kiválasztani. Ellentétben sokak vélekedésével, én azt tapasztalom, hogy a hallgatóság minőségében nincs romlás. Elhibázott kapcsolatteremtés lehetséges – eleve silány közönség nincs. Sok helyen jártam verses estemmel, egészen kicsi településeken is. Bámulatos nyitottsággal, érzékenyen fogadták be a verseket – a nem könnyűeket is. Minden szó kiejtésének megvan az alkalmas pillanata.

– *Amikor a Halotti pompát próbálták, melyik munkafázisban derült ki, melyik szónak hol van a helye?*

– Nos, az egészen más körülmények között született előadás volt. A *Halotti pompa* nem egy megírt darab, nem Molnár-szöveg. Építőkockákat kaptunk, magunknak kellett az építményt létrehozunk, úgy ráadásul, hogy amit én építék, az illeszkedjen az egészhez. Lentről a rendező nyilván látja, melyik kocka hová nem való, de mindenképpen én vagyok megbízva, hogy a kockákat rakosgassam. Be kell járnom a padlástól a pincéig minden helyet, én építgetem a házat, a többiekkel együtt. Olyan színészi szabadságot, olyan rendezői bizalmat, partnerséget, mint amilyen Vidnyánszky Attilánál minden napos, még nem tapasztaltam az eddigi pályámon soha. Nekem kell döntenem, szabadságom van felismerni a szükségszerűséget: ekkor

jön az ízlésem, a műveltségem, az elmém, az érzelmi hányadosom és a pillanatnyi szakmai erőnlétem – ezek a döntés alapjai.

– *Működésbe hozhatók-e az említett képességek akkor, amikor egy másik kultúra szellemi környezetében kell tájékozódnia? Közelebbről a Mesés férfiak szárnyakkal előadására gondolok, ahol szovjet emberek lelki- és érdekvilága jelenítődött meg, az első űrrepülés, Gagarin kilövése kapcsán.*

– Általánosan, emberként kell megfelelni a kihívásoknak az adott kulturális környezetben. Hogy mennyit tudok abból feltérképezni, de főképpen megmutatni, megtalálom-e a hiteles gesztusokat, hangsúlyokat, az valóban fogós kérdés, különösen az olyan színésznek, aki nem lehetett még tanúja a világtörténelmi eseménynek, legfeljebb csak a későbbi békés űrháborúnak a két nagyhatalom között.

– *Érdeklődött Ön kamaszként a közélet iránt?*

– Mint minden háztartásba, járt hozzánk is a Népszabadság, és talán a helyi napilap. Édesapám olykor vett Népsportot. A vasárnapi totózásakor politizáltak a kocsmában a férfiak, de abból kevés hír szivárgott haza. Tizenegy éves voltam, amikor az édesapám meghalt, nincsenek emlékeim az ivóbeli közélet akkori állapotáról. Engem a közvetlen környezetem dolgai mindig foglalkoztattak, de olyan álságos és hamis volt, amit az iskolában csinálni kellett vagy lehetett, hogy inkább kivontam magam. Pedig iskolai küldöttnek is megválasztottak a diákszékhelybe. Látszattervekenység volt a mozgalmi munka.

– *A főiskolán?*

– A főiskolán az első két év nem okozott semmilyen meglepetést. Szerettem a táncórákat, az énekórákat, a színészmesterség-órákat. Elméletből a Hegedűs Géza bácsi drámatörténet-órái emlékezetesek. A Tudományos szocializmus nevű tantárgy és a tettetett oroszitanítás megúszhatatlan volt. Ezzel együtt élveztem a főiskolát, és nagyon jó közösség volt az osztályunk, egészen a harmad- negyedéven következő kinti munkákig, amelyek óhatatlanul eltávolítottak egymástól.

– *A főiskolán helytállt. Immár Érdemes művész. Elgondolkodott rajta, miért nem vették fel azonnal, amikor először jelentkezett?*

– Nem tudom. Talán nem voltam meggyőző, és volt rajtam súlyfelesleg. Esetleg ezért. Egyébként nagyon nehéz, a pályánk talán legnehezebb szakasza a felvételi vizsga. Két-három perce van az embernek arra, hogy egy rendkívül élesszemű társaságot meggyőzzön a tehetsége felől.

– *Van olyan képesség, amire ott, és csak ott, a főiskolán lehet szert tenni?*

– Talán a magabiztosság, az önbizalom. Hogy felvettek, a színház világába tartozol, és abban a közegben egyenlő vagy: a hallgatótársaid kollégák, nem úgy, mint előzőleg a Nemzetiben, ahol a statisztának pontosan kijelölt helye volt a hierarchia legalján. Az egyéb képességek

viszont csak munka közben, napi színházi gyakorlatban elsajátíthatók. Az első három évemet a főiskolai időszakkal szembeállítani nem lehet: az ott kezdett tapasztalatszerzés emitt ismeretszerzéssel folytatódott.

Diplomásként rögtön kivételes helyzetbe kerültem a Madách Színháznál, ahol főszerepek vártak rám. Olyan kollégák voltak a partnereim, akiktől az ott töltött négy évad során rengeteget lehetett tanulni. Aztán folytatódott a szerencsevonulat: Csiszár Imre hívott



Fotó: Máthé András

a Nemzeti Színházhoz. Kubik Anna mellé, mert azon a szerepkörön kellett neki egy másik erő. Ez kétévados szerencse volt, hamar igazgatóváltás következett. Talán maradtam volna, ha nem alakul meg a SevenArt színész-ügynökség, de hívtak, és én kíváncsi voltam, hogyan működik ez. Nem nagyon működött. Abban az időben nem tartottak még meghallgatásokat, hiszen mindenki ismert mindenkit. Ahol szükség volt rám, onnan közvetlenül megkerestek – az ügynökség nem szerzett nekem jóformán egyetlen szerepet sem. Ismét csak szerencsére hamar megalakult a Művész Színház, ahol újra megtaláltam a helyemet. Az persze nem volt szerencsés, hogy három év múlva befejeződött a kaland, s akkor megint elkezdődött számomra a keresgélés.

Máig talány, kinek szúrta a szemét a Művész, miért kellett megszűntetni. Schwajda György magával vitte a titkot a sírba, talán Törőcsik Mari tudhatna mondani valamit, de a színház világában nem szokás az ilyesmiről fennhangon beszélni. Vlad Mogur rendezte Goldonitól *A hazugot*, nemrégiben vetítette a televízió: sírtam a gyönyörűségtől, annyira nagyszerű volt. Mondhatnám ezt a többről is, csak a friss élmény okán most eszembe jutott. *Szerelem a Krimben* – ez Taub János munkája; Anatolij Vasziljev itt rendezett először Magyarországon. Fájdalmas volt szétszakadni, küzdöttünk azért, hogy együtt maradjunk. A Kelemen László Színkörben is két nagyon jó előadás született, illetve három, de a harmadik már az Új Színházban. A *Chioggiai csetepaté* óriási szériát ért meg. Csehovtól az *Egyfelvonásosokat* játszottuk. Lope de Vegától a *Szószátyárok* volt az első előadásunk az Új Színházban, abban még magunk dolgoztunk, aztán viszont egybeolvadtunk a társulattal. Az Új Színházból az Éjjeli menedékhelyre emlékszem vissza úgy, mint amiért érdemes volt ott lenni – Garassal, Verebessel. 2002-ben a Nemzetibe hívott Schwajda. Én jöttem – ő ment. És az utód, Jordán Tamás már nem igényelte a jelenlétemet.

Frissdiplomásként főszerepet játszott egy sor Madách színházi előadásban. Shakespeare: *Szeget szeggel*, Frederick Knott: *Várj, míg sötét lesz*, Sartre-Dumas: *Kean, a színész* (Szirtes Tamás rendezésében). Miller: *Salemi boszorkányok*, Szabó Magda: *Béla király* (Lengyel György rendezésében). Brecht: *A szecsuáni jólélek* (r.: Nagy Viktor). Nemzeti színházi előadásai: Szophoklesz: *Antigone*, Vörösmarty: *Csongor és Tünde* (r.: Csiszár Imre). Arvisura Színház: Bornemisza Péter: *Magyar Elektra* (r.: Somogyi István). A Művész Színházban Shakespeare: *Vihar* (r.: Taub János), Shakespeare: *Szentivánéji álom*, Beaumarchais: *Figaro házassága* (r.: Iglódi István). A Kelemen László Színkörben Goldoni: *A hazug* (r.: Vlad Mogur), Molière: *Tudós nők* (r.: Iglódi István). Az Új Színházban Gorkij: *Éjjeli menedékhely* (r.: Verebes István). Társulaton kívül a Cseresznyés kert Komáromban, az Üveg cipő Zalaegerszezen, és az Ármány és szerelem Dunaújvárosban.

– *Hogyan lehetséges, hogy egy színész-igazgató a Nemzeti élén nem találta az Ön helyét a társulatban? Hiszen akkorra már szinte ikonja volt annak a szerepkörnek, amelyben mozgott.*

– Nagyon sok ilyen ikon él, és akad, akinek én az vagyok, s lehet olyan is, akinek nem. Jordán Tamás az utóbbi, ám elismerem, hogy egyébként emberséges volt, adott nekem munkát, ami alapján megkaphattam a fizetésemet a szerződéselem hátralévő idejére.

– *A színházigazgató Ráckevei Anna hogyan gondolkodik az ikonok helyéről egy társulatban? Vannak-e feltételei az ikonná válásnak?*

– Ismérveket nehéz megfogalmazni. Számomra elsődleges a magas minőségű színpadi jelenlét, illetve hogy az ünnepezt színész ne csak egy szűk közönségcsoport kedvence, kegyeltje legyen. A széleskörű elfogadottság igen fontos. Az elfogadás persze nem feltétlenül azonos a rajongással. Ez utóbbi nem mindig halad együtt a minőséggel.

– *A Csokonai Színház neve kiegészült a „nemzeti” megjelöléssel. Milyen eszményképzésre kötelezi e változás a vezetőséget?*

– Jászai Marit hívom segítségül, aki azt mondja: „A színház a lélek tükre, a Nemzeti Színház a nemzet lelkének tükre”. Ezzel én mélyen egyet tudok érteni. A tükörben minden megjelenik, amivel bajlódunk közösen, a szellemi éhség, táplálékkívánság, a hiány, a túlzás; a bajunk, örömünk, bánatunk, keservünk; az, hogy mit akarunk és mit nem szeretnénk.

– *Számít eltérő vonásokra a Vidnyánszky Attila vezette színház, és az önök (Gemza Péter koreográfus a pályázatában megnevezett vezetőtársa) irányítása alatt tovább dolgozó társulat majdani művészi arculata között?*

– Természetesen van különbség. Attila nagyformátumú rendező és szervező személyiség, aki az élen halad, és vonzza magához, húzza

magával az embereket. Én egy olyan körben képzelem el magam, amelyben az egymásra hatások alakítják ki az irányt. A másik különbség a feladatban jelentkezik. Budapest Nemzetijének kétmillió s merítési alapházisa, Debrecen Csokonai-Nemzetijéé kétszáz ezres. Itt muszáj több tapintattal viseltetni a helyi közönség iránt. Megtalálni a hívószavakat, bizalomerősítő elemeket illeszteni a műsorválasztékba. Engedékenyek azonban csak a közönség, a helyi színre hajlás irányában lehetünk – az önmagunk minőségigényét nem adhatjuk alább soha.

– Zsinórmérték?

– A progresszív színház. Egy magyar „nagyváros” kőszínházában az évad tartalma ugyanakkor nem összevethető mondjuk az avignoni fesztivál stílusparádéjával. A megújuló formanyelv ne elriassza az embereket: az a fajta progresszivitás szükséges, amelynek révén olyan benyomása támad a nézőnek, hogy a színpadról helyette mondtak ki valamit, ami már éppen a száján volt, de nem tudott szavakká formálódni. Ezt a progresszivitást tekintem eszménynek, ez a csodálatos a színházban: úgy előtte járni, hogy azt érezze a közönség, a nevében, az ő nyelvén szóltak: ezt akár a színház és a néző progresszióközösségének is nevezhetem.

“Find out, How to Reach the Audience”

Anna Ráckevei (b. 1960), holder of Jászai Mari Award and a Merited Artist, became this year director of Debreceni Csokonai Színház (Csokonai Theatre, Debrecen) where she was leading actress over the last seven years. She appeared in plays such as *Halotti pompa* (*Funeral Pomp*), *Mesés férfiak szárnyakkal* (*Fabulous Males with Wings*), *A revizor* (*The Government Inspector*) and *Olympia*. The interview by Tibor Balogh is mainly apropos of her new role of director. Even more so since the topic of gender is gaining more ground in the theatrical world, too – see the March 2013 edition of “Színház” (“Theatre”) where the authors raise the problem why women, primarily actresses and dramaturges, never or hardly ever find their way to a position of decision making in the profession. What kind of self image may a Hungarian actress of today, who has recently acted as Mari Jászai on stage, have? To what extent do the predecessors shape this self image? A similarly interesting question is what sort of strategy she as a director used to start forming the programme of the post-Vidnyánszky Csokonai Theatre. Do women authors, directors and dramaturges receive a prominent role in this programme? – All these questions are answered in the in-depth interview which explores the innermost inspirations of the actress.



The Chronic Life*

Az előadásról

Szereplők:

- egy Fekete Madonna
- egy baszk katonatiszt özvegye
- egy csecsen menekült
- egy román háziasszony
- egy dán ügyvéd
- egy rock zenész a Faroe szigetekről
- egy kolumbiai fiú, aki az Európában eltűnt apját keresi
- egy olasz utcazenész
- két zsoldos

Az cselekmény szimultán zajlik 2031-ben Európa különböző országaiban a harmadik polgárháború után.

Különböző háttérű egyének és csoportok gyűlnek össze és feszülnek egymásnak, akiket ideűzött a kitaszítottság, a háború, a munkanélküliség és a gazdasági válság. Mi történik akkor, amikor az újonnan érkezők idegen földön akarnak beilleszkedni és egy olyan társadalom részévé válni, mely azt gondolja magáról, hogy szilárd kulturális gyökerekkel bír? Miféle félreértések és felismerések erednek ebből a konfrontációból? Hogyan élnek az emberek egy olyan, háborúban álló országban, melyben a katonák csak

akkor válnak láthatóvá, amikor messze földről, koporsóban hozzák haza őket?

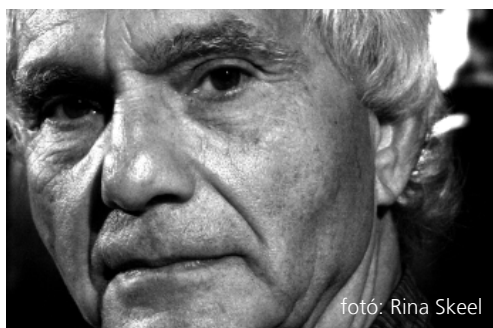
Egy fiú érkezik Latin-Amerikából a lázas karneváli forgatagba, Európa civilizált régióinak egyikébe. Az apját keresi, aki megmagyarázhatatlan módon eltűnt. Még félig gyerekként nem vesz tudomást arról, amit mindenki tud: hogy az élet krónikus betegség, melytől planétánk a maga egész történelmével együtt képtelen megszabadulni. Mindenki tudja, hogy ezernyi ajtó vezet a szabadságba, és mindenki úgy tartja életben ezt a tudást, hogy éhség nélkül eszik, és szomjúság nélkül iszik. Mindenki úgy tudja, hogy múltja nagyszerű, és ebből a nagyszerűségből mindenki

* 2013-ban a „Caravan – Artists on the Road” EU-program keretében rendezett freiburgi fesztiválon az Odin Színház az előadásáért tüntették ki. Az alábbi szemelvényeket a 2011 szeptember 12-én bemutatott produkció műsorfüzetéből válogattuk. Vö. *Det Kroniske Liv* Odin Teatret, Holstebro, Denmark, 2011.

kimetszi a maga kis becsület- és azonos-ság-foszlányát. Válaszolnak a fiú kérdéseire, megtanítják arra, hogyan kerülje el a bűnök legrosszabbikát – a Reményt. „Ne kutass az apád után” súgják neki, mialatt egyik ajtótól a másikig kísérik a mesék romjai között, amit ők történelemnek hívnak.

Ami megmenti a fiút, az nem a tudás, és nem is az ártatlanság: egy új tudatlanság segít neki abban, hogy felfedezze a maga saját ajtaját. Mindannyiunk döbbenetére, akik nem hiszünk többé a hihetetlenben: abban, hogy csak egy áldozat van, ami mindennél többet ér. Többet, mint Isten.

Eugenio Barba Érthetlenség és remény



Gyakran mondják nekem, hogy az előadásaimat nem könnyű megérteni. Ilyenkor egy Niels Bohr megjegyzés jut eszembe: az igazság ellentéte nem a hazugság, hanem a tiszta egyértelműség. Az igazat megvallva általában szeretem az ilyen egyértelműséget. A könyvekben értékelem a komplexitást, de ha túl homályosak, elfog az unalom.

A színházzal másként vagyok. Néha, amikor érthető előadást nézek, a jég tér-

foglalása jut eszembe. Egy reménytelenül megkövült tájképet érzékelek.

Reménytelenség az, amikor meg vagyunk győződve arról, hogy semmit sem tudunk tenni. A reménytelenség lelkiállapotát azonban még megelőzi a kétségbeesés status quojába való, többé-kevésbé fájdalmas beletörődés, a kockázatos erő előtti meghajlás, elfogadása mindennek, ami nyilvánvaló, érzékelhető, és aminek végül alávetjük magunkat. A kétségbeesés olyasfajta tétlenség, ami abból ered, hogy túlságosan is jól értjük mindazt, ami körülvesz bennünket, ami a jelenlegi és eljövendő események mögött rejlik.

Az érthetlenséget és a reményt titokzatos erő köti össze – mondom magamnak. Lehet, hogy ez a kötelék nem is titokzatos, lehet, hogy a remény csak az önámítás tartósításának egyik formája. Számomra a remény még ennél is valami több: egy sötét, kiismerhetetlen erő, ami segít közélről és részleteiben is látni azt, amiről úgy érzem, el kell utasítanom, anélkül, hogy menedéket nyújtanék neki már meglévő ítéleteim és rezignációm mögött; és azzal sem áltatom magam, hogy megtaláltam a megoldást, fényt derítve arra, amit még mindig zavarba ejtő komplexitásként élek meg.

Szeretném, ha előadásaim tengeri áramlatokra, és nem mozdulatlan tájakra hasonlítanának.

Épp most fejeztem be a munkát egy másik előadáson. Figyelem: a többitől különbözőnek tűnik. Egy kérdés gyötör: vajon mozdulatlan?

Fridtjof Nansen képe merül föl, egy Nobel Díjra jelölt tudósé, aki a Népszövetség által létrehozott Nemzetközi Menekült Irodát vezette. 1930-ban halt meg, hetven évesen. Érett férfiként sarkkutató volt, a legkreatívabb a norvégok között.



Ave Maria, 2012
(fotó: Tommy Bay)

A hajók, amelyek utat nyitottak az Északi Sark felé, a hosszú, fagyos téli hónapokra a jég foglyai lettek. Semmit nem lehetett tenni. A siker egyetlen reménye abban volt, hogy ne adják meg magukat, és hogy várjanak, amíg az időjárás megváltozik. Mert az idők igenis változnak, és – ahogy Brecht írja – még a leghosszabb éjszaka sem tart örökké. Nansen még ennél is többet tett. Ő nyitott szemmel álmodva állt ellen a kétségbeesésnek. Egy ellentmondásról álmodott: egy olyan hajó navigálásáról, amelyet fogva tart a legyőzhetetlen jég. Hajóját Framnak (Előre) nevezte, mely egy olyan név, amiből könnyű gúnynevet fabrikálni. Nansen tanulmányozta a jeget; az ember fizikai és lelki ellenállásának feltételeit, amikor a jégbe dermedt évszak gyilkos szorításába kerül; számolt az ár–apálllyal és az áramlatokkal. Mert a befagyott tenger is változik, mozog. Engedte magát csapdába

ejteni a jég által, és kihasználta annak hosszú és kétségbeesően lassú mozgását. A navigációt paradox módon, egy látszólag statikus valamivé változtatta, készen állva arra, hogy az évszakváltás első jelére ismét átvegye a kezdeményezést. Nansen nagy mestere a mélyen fekvő reménynek.

Egy hajó a jég fogságában: azért csinállok színházat, hogy ezt a hajót az ellenállás egy kicsiny, veszélynek kitett szigetévé tegyem a magam, valamint útitársaim, a színészek és a nézők számára. Ezen a szigetcskén, melyet ezernyi tengeri ösvény kapcsol az őt körülvevő geográfiához, előadásokat eszelek ki, melyek látszódnak, de ugyanakkor homályosak is. Megpróbálok felszínre hozni a bennem lakozó sötét erőket, a biográfiámat, a történelmet, mely fogva tart, a különbözést, melyen én magam lettem úrrá, és a különbözéseket, melyeket mások tanultak meg uralni.

Azzal szeretném viszonyozni azoknak a nézőknek az erőfeszítését, akik eljönnek a színházba, hogy felfedeztetem velük ezt a jégbe fagyott hajót, mely látszólag mozdatlan, mégis sötét, víz alatti áramlatok hajtják, olyan mélyek, hogy létezésük lehetetlennek tűnik.

A napi, apró remények ezreinek tűnékeny sokasága mögött ott van a mély remény, amely a Nagy Fagy és a tőle való félelem határa mögött lakozik. Lehet, hogy ha ezt a mély reményt életben akarjuk tartani, akkor ehhez nincs más eszközünk, mint az, hogy az ellentéte felől nézzük, hogy belebámuljunk tagadásának sötét arcába. A reményt életben tartani, s ezzel tagadni a kétségbe esést – kimerítő vállalkozás, és bizonyos történelmi pillanatokból nagyon is jól ismerjük ezt. A remény aktusa legalább annyira megerősítő, mint az ellenállásé. Azt jelenti, hogy egyes szám első személyben kell reagálni,



The Chronic Life, 2011 (fotó: Jan Rüs)

gyakorta olyan cselekvésekkel, melyek érthetetlenek a mesterség kritériumainak és mások elvárásainak szempontjából.

Nem szabad, hogy félrevezessenek bennünket a címek. A *The Chronic Life* /Krónikus Élet/ nem remény nélküli előadás. A remény ott fészkel benne, ahogy az „igen” a „nem”-ben.

Remény nélkül nem tudunk élni. A remény lehet erő, illetve teher is. Táplálhat közepszerű illúziókat vagy veszélyes és félelmetes hitet. Inspirálhatja azokat az „igazságokat”, melyeket a doktriner vezetők örökkévalónak hirdetnek, a filozófusok pedig a „törzs idolkainak”, illetve „élethazugságoknak” neveznek.

Korunk egyik legkifinomultabb totalitarizmusa az egyértelműséghez való ragaszkodás, az én-ezt-nem-értem állapot megvetése, a felfoghatatlanság érzésének kollektív lebecsülése, melynek titkos hatásai ösztönző erővel bírnak életünk fontos döntéseiben. Az egyértelműség kultusza, mely az elmék megvilágosodását szolgálta, manapság az elsötétítés eszköze is.

Akárhányszor bekapcsoljuk a televíziót, kinyitunk egy újságot, hallgatunk egy politikust vagy egy szakértőt, a világ úgy jelenítődik meg előttünk, mint valami, amit már értenek, ami megma-

gyarázható. Minden egyes információ koherensen leírva és interpretálva mutatja be a tényeket; ezzel együtt pedig kinyilvánítja, hogy mennyire türelmetlenül várjuk a politika és az újság-sztorik rejtélyeinek a megoldását. Kell, hogy legyen magyarázat. Ha ez későn érkezik, akkor az esemény idővel ott végzi a megmagyarázatlan hírek szemétdombján, és így aztán a feledés sorsára jut. Mindenki, aki beszél vagy ír, mindenekelőtt attól fél, hogy nem lesz tisztán érthető. Az érthetőség szükséglete arra kényszerít bennünket, hogy cenzúrázzuk azokat a reakcióinkat és érzéseinket, melyeket képtelenek vagyunk mélyen megérteni. Még a nyelvi magatartásban is inkább mellőzzük azokat a kifejezéseket, melyeket nem lehet egyértelműen lefordítani egyik nyelvről a másikra. Az egyértelműség készsége erejét és értelmét veszti, amikor maga alá temeti a kétértelműségre való készséget, és azt a tapasztalatot, hogy nem tudunk mindent azonnal megérteni.

Ha azt kérdezem magamtól, „Mi a színház?” számos ragyogó választ tudok találni. De egyik sem tűnik olybá, hogy bármi gyakorlati haszna volna a minket körülvevő világ befolyásolásában, abban, hogy megkíséröljük legalább annak egy kicsiny zugát megváltoztatni. Ha azt kérdezem magamtól, hogy melyik az a térben és időben körülhatárolt terület, melyben felszínre hozhatom azokat a sötét erőket, melyek a történelmet és az egyén belső életét uralják, és hogy miképpen tehetem ezeket érzékelhetővé a maguk fizikai mivoltában anélkül, hogy erőszakot, rombolást és önpusztítást produkálnék, akkor számomra a válasz nyilvánvaló: ez az elkerített terület az, amit színháznak nevezünk.

Mindmostanáig olyan előadásokat csináltam, melyek a múlt vagy a jelen eseményeire, tapasztalataira utaltak. A *The Chronic Life* című előadást most először képzeltem a szimulált és szimultán közeljövőbe. A történet egy polgárháború utáni első hónapokban bontakozik ki. Hogy a szcenárió még kevésbé hihető legyen (és ez nem vigasz), egy viszonylag közeli dátumot, 2031-et választottam. A létrejött előadást nem lehet racionálisan felfogni.

Hangok sokasága éjjel és nappal, sokféle csatornán keresztül kommentálja a történelem különféle irányait, ostromolja életünket azzal fenyegetve, hogy káoszba rántja azt. Az érthető válaszok elfojtják a minket legjobban érdeklő kérdéseket, felhígtják bennünk sürgető mivoltukat, és egyfajta nyugtatószerré válnak. Tudjuk ezt, de nem tudunk megenni nélkülik. A megértés képzele megnyugtat.

Nem gondolom, hogy színházi vállalkozásom abban állna, hogy megbízható értelmezését nyújtsam azoknak az eseményeknek, melyeket már mások elbeszéltek, vagy hogy kiutat mutassak egy szorult helyzetből, melyet csapdának érzünk. Hiszem, hogy én egy másik feladatnak köteleztem el magam: annak, hogy hiteles formát adjak az érthetetlennek, valamint a még számomra is rejtélyes impulzusoknak azzal, hogy élet-cselekvés köteggé formálom őket, és felkínálom a nézőnek, hogy gondolkozzon el rajta, hogy bosszantsa fel, érezzen ellen- és rokonszenvet. Ez a feladat köt még mindig a színházi mesterséghez. Szeretném, ha ez az élet-cselekvés köteg mindannyiunkban megfertőzné azt a zónát, ahol a hitetlenség keveredik a naivitással.

Feltesszük, hogy a színházi előadás célja mindenekelőtt a kommunikáció. Ez egy bizonyos pontig igaz. Számomra az elsődleges cél abban áll, hogy felfokozott/

intenzív életviszonyokat és élet-állapotokat hozzak létre. Kinek a számára? A nézőnek, a színésznek?

A számos visszahatás közül, ami engem a színházhoz vonz, az a pillanat, amikor hirtelen egy bizarr kérdés bukkan föl: milyen más realitás rejtőzik a mögött, ami teljesen világosnak tűnik számunkra? Az egyértelműség a vakság egy formája, manipuláció, cenzúra?

Szeretném, ha a *The Chronic Life* egy kis rést nyitna az individuum sötéten izzó magmájában, és abban a fájdalommal teli, életfontosságú ide-oda vetődésében, hogy kiszabadítsa magát a jég öleléséből: ez pedig az Elvetélések és Hajtörések Nagy Anyja, az engesztelhetetlen és közömbös, a Mi Történelem-Űrnőnk.

Regős János fordítása az olasz eredeti angol verziója alapján készült.



The Chronic Life, 2011 (fotó: Tommy Bay)

Barba és az Odin

Eugenio Barba Dél-Olaszországban született 1936-ban. 1954-ben emigrál Norvégiába, majd a *Hamu és gyémánt* című Wajda film hatására Lengyelországba megy, ahol 1961-től 1964-ig Gro-towski közeli munkatársaként dolgozik. 1964-ben alapítja meg az Odin Színházat, mely 1966-tól Holstebróban működik. 1976-ban adja ki a „*Harmadik Színház Manifesztumát*”, melyben hitet tesz azon színházi csoportok mellett, amelyek többnyire a domináns kultúra peremén működnek. Beindítja azt a „barter-programot”, melynek keretében olyan elzártan élő embercsoportokat keresnek fel, akik még soha nem láttak színházat, de akikkel történeteket, dalokat, rituálékat lehet „cserélni”. Előadásaival, utcai akcióival, workshopjaival az Odin azóta is járja a világot. Barba 1979-ben alapítja meg az ISTA-t (International School of Theatre Anthropology), mely az „emberi viselkedést tanulmányozza performatív helyzetekben”. Társulata ez idáig több mint 70 előadást mutatott be a világ minden pontján, többek között Magyarorszá-

gon is, ahol a nyolcvanas évek közepe óta három alkalommal vettek részt a Szkéné Színház Nemzetközi Mozgásszínházi Fesztiváljain. Könyvek, tanulmányok sorát jelenteti meg, melyek napjaink színházelméleti alapművei közé számítanak. Több rangos nemzetközi díj tulajdonosa, a világ számos egyetemének tiszteletbeli doktora. 2013-ban Nagyszebenben a „The Walk of Fame” díjjal tüntették ki, olyan színházi alkotókkal együtt, mint A. Mnouchkine, S. Purcărete, D. Donnellan és G. Banu.



The Chronic Life, 2011 (fotó: Tommy Bay)

Az Odin Színház magyarországi vendégjátékai

Szkéné Színház:

- 1985 – *Oxyrhyncus Evangéliuma (The Gospel According to Oxyrhincus)*
Házasság Istennel (Marriage with God) – Cesar Brie / Iben Nagel Rasmussen
- 1986 – *Puputan* – Toni Cots
Oidipus – Toni Cots
- 1991 – *A csend visszhangja (Echo of Silence)* – Julia Varley
- 1993 – *Kaosmos*
- 1994 – Mozgásszínház (Movement Acting) – Toni Cots (workshop)
- 2001 október – Odin-hét a Szkénében:
 - Talabot* – a MU Színházzal közös szervezésben
 - Szöveg, Cselekvés, Viszonyok (Text, Action, Relations)* – Tage Larsen, Julia Varley

Fehér, mint a jázmin (White as Jasmin) – Iben Nagel Rasmussen
Judith – Roberta Carreri
Doña Musica pillangói (Doña Musica's Butterflies) – Julia Varley
Nyomok a hóban (Traces in the Snow) – Roberta Carreri
A holstebrói kastély II. (The Castle of Holstebro) – Julia Varley
Itsi Bitsi – Iben Nagel Rasmussen
A csend visszhangja (Echo of Silence) – Julia Varley
A Mythos karakterei – teljes társulat
Suttogó szelek (The Whispering Winds in Theatre and Dance) – teljes társulat

Eugenio Barba Magyarországon eddig megjelent könyvei:

Kísérletek színháza, ford. Gál M. Zsuzsa, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965.
A színésznevelés breviariuma, Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1983.
Papírkenu, ford. Andó Gabriella és Demcsák Katalin, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001.

Odin Theatre, founded by Eugenio Barba in 1964, is not unfamiliar to Hungarian theatre fans. The company appeared with its performances and workshops at Szkéné several times: in 1985 – *The Gospel According to Oxyrhincus; Marriage with God*; in 1986 – *Puputan; Oidipus*; in 1991 – *Echo of Silence*; in 1993 – *Kaosmos* in 1994 – *Movement Acting* (workshop). In November 2001 Szkéné and MU Színház (MU Theatre) jointly organized an Odin-week where the following performances and events took place: *Text, Action, Relations; White as Jasmin; Judith; Dona Musica's Butterflies; Traces in the Snow; The Castle of Holstebro; Itsi Bitsi; Echo of Silence; Character of Mythos; The Whispering Winds in Theatre and Dance*.

The present selection publishes extracts from the publication (*Det Kronske Liv Odin Teatret, Holstebro, Denmark, 2011*) accompanying the play *Chronic Life* presented in 2011. The first part introduces the topic which served as a starting point for the performance. It is followed by the paper by Eugenio Barba, which is a philosophically deep meditation and confession about the mission of contemporary theatre. The two highlighted words in the sub-title of the first paper, “incomprehensibility” and “hope”, are an important pair of concepts to Barba, being connected by a “mysterious bond” that defies “clarity”. He supports his argument by the example of Arctic explorer Nansen when he says that the theatre of our time is, ostensibly, “a ship imprisoned by the ice, apparently immobile yet driven by dark underwater currents so deep that their existence seems impossible”. That is partly why keeping up hope is a strenuous venture – however, theatre stands no other chance than that against today’s “refined totalitarianisms” and “cult of clarity”, which no longer serves “to enlighten minds”, rather it “serves today also to darken them”.



RIDEG ZSÓFIA

Színházzal az amnézia ellen

Avignon 2013

A kezdetekről

Több mint hatvan évvel ezelőtt az avignoni Pápai Palota kápolnájában egy kortárs képzőművészeti kiállításon Christian Zervos műgyűjtő és René Char költő meghívták Jean Vilart, hogy ott mutassa be első nagy közönségsikerét (T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban*). Vilar, aki pályája kezdetén a kisszínpadhoz volt szokva, túl nagyra és „idomtalannak” érezte a Pápai Udvar az előadáshoz, és a darab szerzői joga sem állt már rendelkezésére. Ellenben javasolt három másikat: Shakespeare *II. Richárdját* (mely akkoriban nem volt ismert a francia közönség előtt), Paul Claudel *Tóbiás és Sáráját*, valamint Maurice Clavel *Terrasse de midi* (Déli terasz) című művét. 1947 szeptemberében a három bemutatóval született meg a fesztivál, és tizenhét éven át egyetlen rendező, egyetlen csapat, egyetlen helyszín élte.

Jean Vilar szándéka az volt, hogy a Párizsban megszokott gyakorlattól eltérve egy új közönséget szólítson meg, amely másféle figyelemmel fordul a színházi alkotás felé: „Vissza kell adni a színháznak, a közösségi művészetnek a zárt falakon kívüli teret, levegőhöz kell juttatni az előadóművészetet, amely elfonnyad az előterekben, a salonokban, a pincékben; össze kell végre békíteni egymással az építészetet és a drámai költészetet.”

Jean Vilar felépített egy társulatot, amely évről évre egyre szélesebb közönség előtt játszott Avignonban. E fiatal tehetséges színészek között volt többek között Jeanne Moreau, Alain Cuny, Maria Casarès, Gérard Philipe, aki valósággal a fesztivál szimbólumává vált híres alakításával (Corneille *Cid* és Kleist *Hombourg hercege*). A fesztivál magas művészi színvonalával és különleges atmoszférájával a francia színházi megújulás, a vidéken



A Pápai palota díszudvara, Avignon, 2013

néhány rendező által elindított decentralizáció fáklyája lett (együtt az újítók szakmai eszmecseréinek is teret adott).

Az Avignonban oly sikeresen működő rendezőnek ideje volt színházat adni. A kulturális tárca úgy döntött, hogy a vidéken megvalósított népszínházi („théâtre populaire”) gyakorlatot összeházasítja a nemzeti színházi működéssel, így 1951-ben Jean Vilart kinevezik a Théâtre National de Chaillot élére, amelyet ő Nemzeti Népszínháznak (Théâtre national populaire) keresztel át. A párizsi TNP társulatának magját azok a színészek alkotják, akik Avignonban dolgoztak Vilarral, és nyaranta továbbra is egy-egy legendás előadással írják be magukat a Pápai Palota történetébe: *Don Juan*, *Lorenzaccio*, *Gyilkosság a székesegyházban*, *Kurácsi mama*, és sorolhatnánk.

1963-ban Vilar lemond a párizsi színház igazgatásáról, és ismét kizárólag

a fesztiválnak szenteli magát, immár más rendezőket, Roger Planchont, Jorge Lavellit, Antoine Bourseiller-t, sőt Maurice Béjárt koreográfust, Jean-Luc Godard filmrendezőt is megszólítva. Új terek, többek között patinás kolostorok (Cloître des Carmes, Cloître des Célestins) váltak emblematisz színhelyekké. A 68-as diáklázadás Avignonba „alászálló” hang-



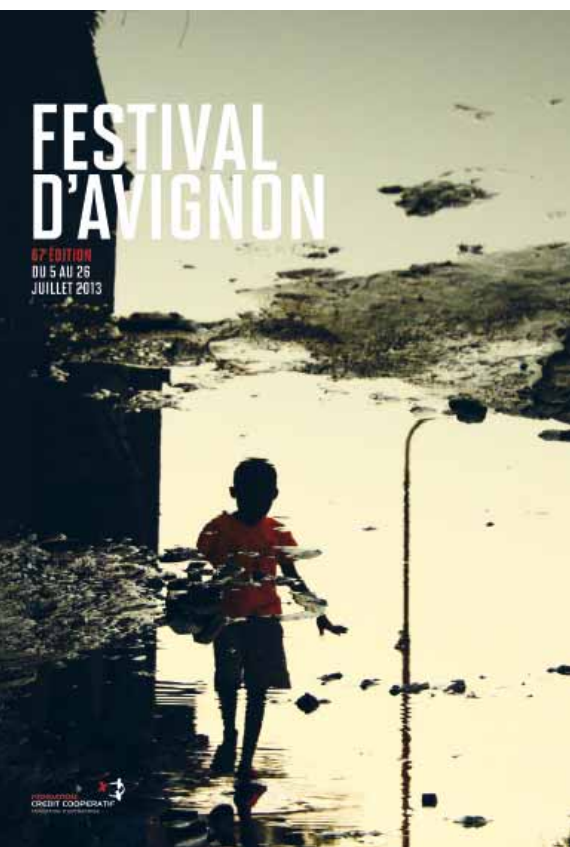
Gérard Philipe, Jean Vilar (az alapító) és Léon Gischia a Pápai palota udvarán próba közben, 1952 (fotó: Avignon, archív)

adói igaztalan vádakkal illették Vilart, akit ez lelkileg és fizikailag olyannyira megviselt, hogy 1971-ben szívinfarktus következtében elhunyt. A fesztivált közvetlen munkatársa, Paul Puaux viszi tovább a decentralizáció jegyében, a Pápai Palota díszudvarán a vilári TNP szellemi örököseinek produkcióit tűzve műsorra: Bob Wilson *Einstein on the Beach*, Ariane Mnouchkine *Mephisto*, Peter Brook *A madarak találkozója* című előadásai illetve Antoine Vitez Molière-rendezései kerülnek a programba. A fesztivál igazgatói posztján Alain Crombecque, Bernard Faivre d'Arcier, valamint a most leköszönő páros, Hortense Archambault és Vincent Baudriller követik egymást. Az idei fesztivál immár a 67-dik, jövőre Olivier Py (színész, rendező, drámaíró, az Odéon előző igazgatója) veszi át az irányítást. 1966-tól az off-programmal kiegészülve (amely a ma már hozzátétőleg 900 előadással „a világ legnagyobb színháza”-

ként aposztrofálja magát) az avignoni történet mamut-vállalkozássá nőtte ki magát. A világ valamennyi tájáról érkeznek ide vendégek, hogy a színházművészet ünnepének részesei lehessenek.

Szerelmem, Afrika

Idén öt nap nekem is kijutott a fesztiváli forgatagból. Persze megint papír helyett hol fejbe, hol szívbe jegyzeteltem, így most onnan kell előhívnom az emlékeimet. Ezzel azután egy csapásra ott is vagyunk az idei fesztivál eseményeinek közös motívumánál: küzdelem az emlékezet kihagyása ellen, kísérlet a folytonosság megteremtésére az időben és térben való széttöredezettség közepette. Leglátványosabban a hivatalos programban igen hangsúlyosan megjelenő afrikai színház identitáskeresésében érhető ez tetten. Itt kell megemlítenem, hogy a két jelenlegi igazgató tíz éves tevékenységének egyik hozadéka az évente változó, úgynevezett társult művész („artiste associé”) közreműködése, aki a fesztivál központi témáját adja meg és javaslatot tesz előadások, alkotók meghívására. (2006-ban Nagy József koreográfust kérték fel erre a szerepre.) Az idén két művészt is megszólítottak az igazgatók: a francia Stanislas Nordey-t és a kongói Dieudonné Niangounát. Az ő javaslatukra került középpontba a francia, illetve angol nyelvű afrikai színház. Tán politikai megfontolás is vezette a szervező intézményt: még mindig jobb, ha a művészeteken keresztül tör elő a felgyülemlett keserűség és harag, mint egyebütt. (Kicsit olyan ez, mintha mi oroszul vallanánk a negyven éves szovjet megszállás és az 56-os forradalom borzalmairól.) Bár ezt mintha cáfolná a fesztivál egyik igazgató-



jával, Vincent Baudriller-val készült interjú: „Nem általában véve Afrikát hívtuk meg a fesztiválra, hanem néhány izgalmas művész lesz jelen nálunk, akik most épp a nyelvüket keresik, hogy a maguk módján szólhassanak a világról. Nem arra teszünk kísérletet, hogy egy művészi portrét fessünk Afrikáról, hanem hogy hallhatóvá tegyünk néhány különleges hangot, amelyek hozzáadódnak más – a programban szintén szereplő – különleges hanghoz. Dieudonné Niangouna ereje, De LaVallet Bidiefono vagy Faustin Linyekula tánca avagy a dél-afrikai Brett Bailey-féle installáció mind különböző nézőpontból szólalnak meg. Némelyek jobban érdeklődnek Európa és Afrika történelmi kapcsolatai iránt. Mások az általában vett emberiről beszélnek, ahogyan Dieudonné Niangouna a *Shédá*-ban, megint mások a történelem egy-egy konkrét momentumáról, ahogy Faustin Linyekula. Mindnyájukban van egy nagy adag düh a világ jelenlegi állapota miatt, ám ugyanakkor reményt keltő a belőlük áradó erő, energia, az új formák kutatásának igénye.”

Több esetben – például épp a *Shédá*-ban – ez a nyelvkeresés még igen kaotikus fázisban került a nézők elé, és furcsamód ez most engem, akit pedig általában a próbák, a kutatás folyamata jobban lázba hoz, mint a kész produktum, valamiért zavart. Talán mert a valóban izgalmas kongói művész, aki egy személyben szerző, író és rendező (már amennyire lehet ezeket a nyugati terminusokat használni, Dieudonné esetében valójában inkább „griot”-ról* beszélnek), körülvette magát fél-amatőr francia és egyéb nemzetiségű színészekkel (tisztelet a kivétel-



Sheda, r.: Dieudonné Niangouna
(fotó: Christophe Raynaud de Lage)

nek). Amikor ő maga volt a színen, ha nem is lehetett követni a szóáradatot, mégis ájtott szellemessége, és lenyűgöző volt a pusztán jelenléte is, magával ragadó az az elfojthatatlan vágya, hogy valamit értésünkre adjon – rengeteg humorral és vitalitással – a sok-sok szenvedésből, amelyen a népe keresztülment. Ugyanakkor nem tudom nem észrevenni az egzotikum hajszolását, illetve a lelkiismereti adósság törlesztésének szándékát az egykori gyarmatosítók utódainak részéről. Ez a motívum is ott van a nyugati publikum érdeklődésének hátterében, a produkciók művészi értéktől független lelkes fogadtatásában (bár innen, a bouboni kőfejtőből, melyet Brook csodálatos *Mahabharatája* tett mitikus hellyé, azért rengetegen elmentek félidőben). Erre mondta azután a *Shéda* szerzője egy közönségtalálkozón, hogy el kell fogadni a hiányosságait: nem olyan formában szólalnak meg, ahogy azt a nyugati civilizáció művészeti képzésén nevelkedettek elvárják tőlük, náluk még sok az amorf elem – magát egyenesen a mestersége-

* Tradicionális afrikai mesélők és zenészek, akik hanghordozásukkal, hangjuk zeneiségével, képekkel telítik és táncra keltik a szavakat, hogy népük emlékezetét megjelenítsék.

sen kreált, torzszülött Frankensteinhez hasonlította. A fura mindebben számomra az, hogy az előadásában épp a nyugati civilizációból ráakaszkodott dilettánsok ide-oda szaladgálása volt a legzavaróbb.

Láttam azonban olyan afrikai előadást is, amely valódi művészi élményt nyújtott: Qudus Onikeku nigériai táncos szépen megkomponált előadását, a *Quaddish-t*. „Amikor táncolok, úgy érzem, a testem egy rajtam túli emlékezetet hordoz, de ez az emlékezet elszáll, mielőtt abbahagyom a táncot.” Qudus Onikeku az édesapja emlékezetét és Nigéria gyarmati múltját idézi meg, kérdőre vonva saját testét, amely valamiképpen a közös történelem hordozójává vált. Az előadás létrejöttét egy utazás inspirálta: a táncos édesapjával együtt Abeokutába, az apa szülővárosába utazik az ősi joruba kultúra keresésére. A „kaddis” (zsidó ima az elhunytak emlékezetére) itt megkapja az apa és a fiú nevének kezdőbetűjét, így lesz belőle Quaddish.

Újszerűen megkomponált totális színházat látunk, melyben párbeszédbe kerülnek egymással különböző kultúrák, művészeti ágak, a múlt és a jelen – a táncok között egy túllfüggönyre kivetítve Emil Aboosolo Mbo filozofikus szövegei láthatóak, amelyeket szerzőjük fennhangon és nagyon expresszíven olvas fel, tökéletesen illeszkedve az előadás Maurice Raveltől a Pink Floyd-ig ívelő zenei partitúrájához (egy csellóművész, egy szoprán énekesnő és egy rock-gitáros előadásában). A táncnyelvben is keveredés van: fellelhetőek benne a törzsi tánc, a balett, a cirkuszi akrobatika, a kortárs tánc, a hip-hop és a capoeira (brazil harcművészet) elemei. E mitikus és szakrális elemekben bővelkedő előadás inter-kulturalitása „természetes” következménye mind Qudus Onikeku



Qaddish, r.: Qudus Onikeku
(fotó: Christophe Raynaud de Lage)

életútjának, mind Nigéria történelmének: az alkotók a kortárs művészet egyetemes világnyelvén járkák körül az amnézia kérdését, a kulturális emlékezet folytonosságának az esélyét mutatva fel.

Öröm, nyugalom, homokóra

Peter Brookról fia, Simon Brook, a neves filmrendező (Jim Jarmush egykori asz-szisztense) forgatott dokumentumfilmet „*Kötelen*” (*Sur un fil*) címmel. A filmet beharangozó szöveg alapján ez az első alkalom, hogy az angol származású, Párizsban alkotó rendező betekintést enged a Bouffes du Nord Színház kulisszáiba. Ezt az itáliai típusú színházat 1971-ben fedezte fel Micheline Rozan producerrel, majd a romos falak közé beköltözteti társulatát, és intézményét a *Színházi kutatások nemzetközi központjának* kereszteli el. Az azóta eltelt évtizedekben színháztörténeti fordulatot jelentő rendezéseinek egész sora igazolta döntését (*A madarak konferenciája*, *Mahabharata*, *Vihar* stb.). Simon Brook öt kamerával – rejtett kamerával is – forgatott, valódi műhely-léggört sugárzó, minden külsőségtől mentes filmjét a

fesztivál idején az Avignoni Operaházban vetítették le telt ház előtt. Óriási pillanat volt, amikor fia kíséretében a nézőtérén át bevonult ez az élő színházi legenda. (Egy ideje fogékony vagyok a különböző tapsminőségekre, ennek itt az „életút-taps” nevet adnám, ha el kellene valahogy keresztelnem, s a legforróbb fajtából valónak érzem.) „Várják ki a végét, és csak utána tapsoljanak! Egyébként én csak az apja vagyok Simonnak” – mondta kedves humorral, és a vetítés idejére kiment a teremből. A film különböző nemzetiségű színészek és operaénekesek egyetlen, rendkívül egyszerűnek látszó gyakorlatát követi másfél órán keresztül: menj végig egy elképzelt kötelen. A feladat bonyolódik, amikor Mozart *Varázsfuvolója* és Shakespeare *Viharja* kölcsönöz situációs keretet hozzá. Láthatjuk Joshi Oidát, aki szamuráj-alázattal próbálja tökéletesíteni színészi jelenlétét még így 70 felett is, és rendkívüli figyelemmel korrigálja magát mestere javaslataira. A kamera tapintatosan követi a színészek munkáját, és sokszor időzik Brook arcán, amelyet hol szemléldőnek, hol gyermeki kuncogással az ajkán, hol kutakodva, de mindig a teljes odaadás állapotában láthatunk. A színészvezetés Prosperója három bűvös szóval határozza meg a színházi munka lényegét: öröm, nyugalom, homokóra. A nagy kérdés, hogyan tarthatjuk meg az örömet és a nyugalmat úgy, hogy egy pillanatra sem fedledkezzünk meg az idő folyásáról (felelősséget érezve a néző nekünk szentelt idejéért is). Mint a kötelen, úgy kell egyensúlyozni, hogy kapkodás és elkeseredettség nélkül, fél szemünket a homokórán – ezen „a középkori ember hétköznapijaiban állandóan jelenlévő tárgyon” – tartva alkossunk a színpadon és az életben is. Végző soron az életéről vall e film, ezért nézi lélegzetvissza-

fojtva, egyetlen testként az egész közönség. A vetítést követő beszélgetésen még inkább megerősödtem abban a hitemben, hogy igenis szükségünk van a mesterekre: Brook így kilencven felé közeledve pengeéles elmével és az egész életével valóságos *koanok*ban válaszolt a feltett kérdésekre. Például egy úr azon kérdésére, miszerint elválasztja-e egymástól tevékenységében a kutatást és az átadást, így felelt: „Azt kutatom emlékezetemben, miközben Önnek válaszolok, hogy életem mely tapasztalattal tudnám a legvilágosabban kifejezni magam. Tehát itt, ebben a pillanatban is elválaszthatatlannak bizonyul egymástól a kutatás és az átadás.”

Nincs izgalmasabb az emberi arcnál

Claude Régyről sokat hallottam, de soha nem láttam előadásait, és mindez ideáig egyetlen írását sem olvastam. A valódi találkozásokra meg kell érni, és ez most jött el. Valójában számomra az idei fesztivál legelementárisabb élménye a Régy által 2010-ben rendezett „*Isteni kód*” (*Brume de Dieu*) című előadás filmváltozata volt, amelyet közvetlen munkatársa, Alexandre Barry készített. „Claude Régy mindig ádázan visszautasította előadásainak filmfelvételen való rögzítését. Mert mindenkinél jobban tudja, hogy az ő munkájának anyaga láthatatlan, mert bárkinél jobban érzi, hogy az előadás tapinthatatlansága, a rejtett áramlatok, amelyek át- meg átjárják, nem létezhetnek egy tv-dobozra redukált térben. Mert még mindig hisz az élő előadás csodájában, az egy térben lévő emberek között áramló élet megtapasztalásában. És mert mindezen túl számára mindig is szentségtörésnek, sőt szemérmetlennek tűnt, hogy

az eredendően efemer alkotást konzerválják. (...) Egyszer mégis rászánta magát, hogy közösen készítsünk egy portréfilmet. 2005-ben, amikor a „*Világ felégetése*” (*La Brûlure du monde*) című filmet készítettük, ráérettünk arra, hogy a tévéfelvétellel szemben mégis ki lehet dolgozni egy módot a színpadi világ filmkockákban való visszaadására. Ebből a tapasztalatból született meg a gondolat, hogy az *Isteni kód* című előadását filmen rekonstruálom. Ez az első és feltehetően utolsó olyan film, amely Régy egy teljes előadását rögzíti” (Alexandre Barry). A film végén felirat: Hommage Erland Josephson-nak... Az a különös, hogy filmnézés közben – nyilván a premier plánok miatt – valahogy öntudatlanul felrémlt bennem Bergman, de ez csak e felirat olvasásakor tudatosodott, mert a fiatal színész arca, jelenlétének intenzitása annyira lekötött, hogy nem kalandozott a figyelmem semmiféle intellektuális hepehupákon. Laurent Cazanave mindössze 25 éves, 2009-ben fejezte be a Rennes-i TNB Színház akadémiaiáját a színész szakot, és 2011-ben már Molière-díjra jelölték – épp e Claude Régy rendezésben nyújtott alakításáért. Alakítást írok, pedig nem volt benne egy szemernyi színház sem, olyan valaminek váltunk itt valóságosan a *tanújává*, amit Artaud követelt a színésztől, és mindez ideáig talán csak Ryszard Cieślak valószínűsíthetett meg maradéktalanul az *Állhatatos hercegben*: „A színészek legyenek olyanok, mint az elevenen megégetett vértanúk, akik még a máglyáról is jeleket adnak nekünk” (Antonin Artaud). A regény, amelynek mindössze néhány oldala hangzik el az előadásban, egy norvég szerző, Tarjei Vesaas műve, akire a honfitárs, Jon Fosse hívta fel a francia színházi mester figyelmét. Claude Régy külön

sziget a francia színházban. Ha nagy általánosságban akarnánk fogalmazni, a homály és a csend színháza az övé, de rokona Pilinszky „mozdulatlan színháznak” is. Minden naturalizmustól mentes, tiszta költészetet látunk. A szövegmondás különös tagolása, a szótagok közötti csendek, a hang születése a torokban, a gesztusok, az arcjáték minimalizmusa és intenzitása, a világítás hiánya oly módon hatnak érzékeinkre, hogy Régy átléptet velünk egy határt, Sztalker módjára vezet be minket egy másik, a hétköznapi világtól teljesen eltérő világba. Ehhez mindig meg is találja a megfelelő szöveget, az esetek többségében kortárs szerzőktől: az említett Jon Fosse, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Peter Handke stb. írásait. A szóban forgó norvég regény főhőse,



Laurent Cazanave az *Isteni kód* című filmben, r.: Claude Régy

Mattis, 37 éves gyermekként él 40 éves nővére gondozásában – képtelen dolgozni, képtelen a társadalmi normák szerint létezni. Egy élet a munka világa nélkül, ez már önmagában új horizontokat nyit meg. Mattis nem az emberek nyelvén kommunikál a környezetével: a madarak jeleit olvassa, lábuk nyomát a homokban írásnak tekinti. És itt óhatatlanul felmerül a mentális egészség kérdése: vajon nincs-e patológus abban, amit normalitásnak nevezünk. (Nem véletlen, hogy Régy kedvenc írója Dosztojevszkij.) A norvég író regényében (és az előadásban) a határok törékennyé válnak, és mi a világ egy másik – rendszerint homály borította – oldalát élhetjük meg. „A két nyárfacsúcs, Mattis-és-Hege közül csak

az egyik meredt a levegőbe. A másikat letörte a villám, fehér csont maradt a helyén. Tűznek nem látszott nyoma, az eső eloltotta azonnal. Ott bizony a halál játszott. Mattis sokáig ott álldogált. Mert ez, ez... nos, ez jeladás! De vajon melyikre vonatkozik? Melyik fa Mattis, és melyik Hege?” (Tarjei Vesaas: *A madarak*, fordította Dőri Tibor, Európa Könyvkiadó, Bp., 1966.) A rendező megtartja a regény egyes szám harmadik személyét, és így a színész szájából hallva azt érzékeljük, hogy Mattis úgy beszél önmagáról, mintha valaki másról beszélne. A színész arcán kívül szinte semmi mást nem mutat a film, és mégis jelenetek egész sora jelenik meg képzeletünkben. „Metafizikai küzdőtérre” válik az emberi arc.

Zsófia Rideg: Theatre to Beat Amnesia

[Avignon, 2013]

Zsófia Rideg, dramaturge, fosterer of international connections at the Nemzeti Színház (National Theatre), participated in this year's Avignon Festival as an official delegate of the theatre. In the first part of her report she looks back on the beginning, namely the ambition of Jean Vilar, the father of the theatre founded in 1947, to reacquire the former freedom and more spacious liferoom of communal art for the theatre now confined within four closed walls. She mentions that Vilar's career continued by the engagement of national theatre activity with people's theatre practice when he founded Theatre National Populaire (National Popular Theatre) in 1951. This year's festival, the 67th, had African theatre in its focus, with identity seeking and fight against amnesia dominating the themes – as she sums up her experience as a viewer. She also cites from an interview made with one of the directors of the event, Vincent Baudriller, who lays emphasis on the difference of points of view, special tone and the ambition to find a new art language. The writer of the report highlights two of the performances she saw, *Shéda* and *Quaddish*. She rather condemns than praises the former on account of the “dilettante” cast while she holds up inter-cultural dialogue and diversity of genres as the merits of the latter. Finally she shares two of her film experiences with the reader: one is about the work method of Peter Brook (with the master's son as its director) and the other is the film recording of Claude Régy's *Mist of God*. The latter one meant the most elemental experience of the Festival to the author, primarily owing to Laurent Cazanave's acting, the intensity of a face transformed into a “metaphysical arena”.



SZAPPANOS GÁBOR

Egy boldog nép boldogtalan története

Kortárs svéd drámák

Victor Eftimiu román drámaíró egyik aforizmája szerint „Boldog népeknek nincs története”. Többször hallottam már ezt a bölcsességet a skandináv népekre alkalmazni. Mint a legtöbb aforizma, ez is igen jól hangzik, de nem feltétlenül igaz, és pontosításra szorul. A skandináv országoknak igenis volt és van története, mégpedig eléggé viharos – gondoljunk csak a régi viking időkre, a középkori állandó háborúskodásra az északi államok között, vagy a későbbi kudarcba fulladt svéd nagyhatalmi törekvésekre. Dánia és Norvégia egyaránt megszállt ország volt a második világháború alatt, habár csakugyan nem szenvedett annyit, mint Európa komolyabb hadviselő országai.

Svédország viszont 1814 óta nem viselt hadat, tehát az aforizma szerint neki illene a legboldogabbnak lennie a három „nagy” skandináv ország közül, de semmi

bizonyíték arra, hogy a svédek boldogabbak lennének például a dánoknál. És egyáltalán, a háborúk több évszázados hiánya, a nyugodt fejlődés, a szinte háborítatlan építkezés, egy remekül működő, szociálisan gondoskodó állam kiépítése, a világpolitikai semlegesség kialakítása és megőrzése vajon nem történelem?

Az aforizma mindenképpen sántít, anélkül is inkább, mert szociológusok kimutatták, hogy ha van is összefüggés egy ország gazdagsága és lakóinak boldogságfoka között, olyan elképesztően aránytalannak tűnő eltérések is léteznek, amelyek igen csak elgondolkodtatóak. Mert nemcsak a nyugati értelemben vett jólét teremti meg a boldogságot, hanem a nép lelkülete, az éghajlat, amelyen él, saját múltjához, történetéhez való viszonya, ragaszkodása nemzeti hagyományaihoz, ezekből való merítkezése (vagy épp ennek ellenkezője)

és vallásossága. És ezen a téren a svédek nem állnak éppen túlságosan előkelő helyen. Korábbi irodalmukban is – mint Szerb Antal sokat emlegetett *A világirodalom története* című művéből is tudjuk – igencsak jellemző rájuk a pesszimizmus, a búskomorság, a reménytelen istenkeresés és a magány. A svédek szenvednek a hidegtől – nemigen van élő ember, aki szeret fázni, és aki könnyen viseli az éltető napfény tartós hiányát. Én láttam svédek májusi napfényben fürdeni a nyolchónapos tél után: mennyei érzés ömlött szét szikár, szél- és fagycserezette arcukon...

De a mi feladatunk nem szociológiai tanulmányok és utazási emlékek felidézése, hanem a svéd irodalom egy kis szeletének, a Napkút Kiadó gondozásában tavaly megjelent *Jegesmedvék* című, hét kortárs svéd drámát tartalmazó kötetnek a bemutatása. Mielőtt azonban rátérnénk erre, gondolkodjunk el egy pillanatra még azon, hogy mit is jelent egy irodalom és az irodalom művelői számára, ha egy nemzet „történet-nélküli” vagy ellenkezőleg, ha nagyon is sűrű a történelme, mint például a magyaré.

A svéd irodalom nagy előnye, hogy a két utolsó, vértelen évszázad nem kényszerítette arra az íróikat, hogy a társadalmi ügyek, problémák megoldói legyenek, illetve csak kis részben; nem volt a svéd szerzőkön az a hallatlan nyomás, ami például a mi költőinken, íróinkon, hogy sokszor a politikai harcok, forradalmak vezetőivé, élharcosaivá váljanak. Gondoljunk csak Petőfi Sándorra, Ady Endrére vagy József Attilára, akik az életükkel és/vagy roncs idegrendszerrel fizettek a lángoszlop szerepükért (amit vagy önként vállaltak, vagy a történelem a „körülmények” helyeztek a vállukra, mint súlyos keresztet.) Tehát, ha úgy vesszük, a svéd írók nem voltak kénytelenek olyan koloncokat

cipelni, mint magyar kollégáik. (Az más kérdés, hogy a magyar írók munkáinak színe-java legalább annyira a közösség iránt érzett elkötelezettségből és szeretetből született, mint szerelmi és egyéb magánéleti indíttatásból.) Ugyanezért azonban a svéd irodalom hatóköre, tematikája főleg a magánéletre tered(t) ki – de annak aztán minden részére. A kortárs svéd drámaírók tematizálnak mindent, ami magánéleti probléma: a rossz házasságot, a magányt, az öregséget, a szülő-gyerek problémát, a jólétből fakadó csömört és céltalanságot, a nagy célok hiánya miatti önpusztítást és kiégettséget; és ami náluk hazaszeretet, az is inkább – paradox módon – a magány egy fajtája: gyönyörű országuk természetének szinte kultikus imádata.

De nézzük most már közelebbről, milyen drámákat tartalmaz kötetünk. Aki végigolvassa ezt a hét színművet, valószínűleg egyet fog velem érteni abban, hogy a világ- és országmegváltó, magasztos célok hiányában is lehet kiváló és változatos gyűjteményt összeállítani a kortárs svéd drámákból. Nézzük sorra a kötetben szereplő műveket.

1/ Lars Norén a magyar színházlátogató és ingyenc olvasóközönség előtt is ismert, régóta Nobel-díj esélyes színpadi szerző. Afféle Strindberg-utódként tartják számon, de ha ez nem is teljesen igaz – hiszen minden nagy művész önálló világot alakít ki –, probléma-érzékenységét, az univerzális emberi mélységekben való csökönyös kutakodását tekintve elmondható, hogy egyértelműen Strindberg köpönyegéből bújt elő – miként a modern svéd drámaírók többsége is, vagy finomabban fogalmazva: egyikük sem tud szabadulni teljesen a nagy előd hatása alól. Norén több műve nyomtatásban is napvilágot látott már magyarul, és a színházak is műsorra tűzték már néhány darabját. Kötetünkben

szerelő darabja, a *Háború* (Krig, ford. Deres Péter) tipikus Norén-mű, a görög drámák tömörségével felépített, csak szűkszavú dialógusra épülő igazi sorstragédia. A címéből egyenesen következik, hogy nem Svédországban játszódik, hanem máshol, ahol van háború: valahol a délszláv térségben. (Lám, a svédek „boldogok” ugyan az országukban, de sok írójuk érez valami enyhe lelkifurdalást a nagy jólétük miatt, ezért igen gyakran fordulnak a világ szenvedő régiói felé, hogy „vezekeljenek” vagy egyszerűen csak témáért...) A család, amelyről szól, a nevek alapján alkalmasint bosnyák lehet. Érdekes és jellemző viszont, hogy magában a drámában egyetlen nemzetiséget sem nevez néven a szerző, sőt – bár ismerjük a szereplők nevét – ők is csak A-, B-, C-, D- és E-ként vannak jelezve, amivel Norén bizonyára a történet általános emberi jellegére kíván utalni. Az elpusztított település nyomorúságos, romos házába hazatér a háborúból a már halottnak hitt férj. És ahelyett, hogy a családja – a felesége, a két lánya és az öccse – örülne neki, inkább csak gondot okoz a kísértet gyanánt hazatérő vak, s ebből következőleg gyakorlatilag hasznavehetetlen ember. Az asszony már a vak férj öccsével él együtt, nyilván anyagi kényszerűségből is – vagy netán, kimondatlanul, az ószövetségi parancsolatot követik... A világ szétesett, mindenki szinte erkölcsi zombivá lett, a nagyobbik lány kurválkodással keresi a napi betevőt, nincs mit tenni, egy amorális világban az emberek is amorálisak. Igen, amorálisak, és nem immorálisak, mert a legtöbb embernél az erkölcsi parancsolatokat általában felülírja a túlélés parancsa. (Immorális az lehet, akinek van választása.) Ami viszont mégiscsak nagy drámává teszi a darabot, az a harc, ahogy a borzalmas körülmények és egyéni érdekek ellenére ezekben a fásult

élő halottakban mégis igyekszik felülkerekedni a menekülés ösztönén az emberség, illetve az emberségük maradéka.

2/ A második mű alkotója Gunilla Boëthius, a nemzetközileg is ismert, az egyik legtöbbet játszott svéd drámaíró. *A föld fia* (*Jordpojken*, ford. Szappanos Gábor) című darabja. Mintapéldája e dráma annak, hogyan tud egyetlen – remek fantáziára valló – ötletre felépíteni egy tehetséges szerző egy igen összetett társadalmi, családi abszurd tragikomédiát. Egy átlagos pár egy gyönyörű erdőben a madarakat figyeli, és közben elragadja őket az állatvilágban látott szaporodás heve, s ott helyben csinálnak egy gyereket. (Persze, a „bűnös” itt is az asszony, ő teperi le a szegény madármegfigyelőt, aki mindennek ellen tud állni, csak az illetén erőszaknak nem...) Ez eddig még szokványos is lehetne, de amikor újra az erdőt járják, és az asszony mindenórás, egyszer csak megindul a szülés: a gyermek valósággal kirobban az asszonyból, és valahol messzebb csapódik a földbe. A furcsálkodó szülők megkeresik, és azt látják, hogy félig a földbe süllyedt fiuk született, akit meg sem lehet mozdítani. Mintha a föld – vagy épp a természet – részévé vált volna. No, és itt kezdődnek a gondok. Ugyan mit tegyenek egy szó szerint földbe gyökerezett lábú csemetével? Hagyják ott békés, polgári munkájukat és otthonukat, s neveljék idekint a kőkemény északi telekben, éjjel-nappal a gyereket? Áldozzák fel életüket egy ilyen „szörnyszülöttért”? Először mind a ketten lelkesek, aztán a sok törődés után egyszer bemennek a városba, hogy egy előkelő étteremben „normális” emberek közé kerüljenek és élvezzék egy kicsit a jólét áldásait. Itt találkoznak egy lelkésszel, aki később segít nekik a gyerek nevelésében, és amikor eljön az idő, a taníttatásában is. De az asszony az egyik igen zord tél után

úgymond „bekattan” a gyötrelmekről, és kétségbeesésében az épp kint tartózkodó pap karjaiba veti magát, miután bemenekült az erdőbe, miközben a férj Walpurgis-ünnepséget készít elő... Nem árulunk el mindent, mindenestre a nő a pappal Caprira költözik, a gyerek ápolására pedig ott marad a feleség idős anyja, meg a férj. Fontos azonban megjegyezni, hogy a fiú tényleg a természet gyermeke, mert gyűlöli a rendes emberi étkeket: rovarokat, kigyókat és bogyókat eszik legszívesebben, és ezzel óhatatlanul konfliktusba keveredik a gondozóival. Nagyanyját a halálba kergeti egy különös, rémisztő sámánisztikus szertartással... Aztán lelép az apa is. Magára hagyják a gyermeket, Kallét. S ekkor jön a fordulat, amiről már nem ejtünk szót. – Különleges hang és téma a szerzőé, a már jól ismert, „megszokott” Norén mellett igazi csemege ez a mű. Deres Péter, a drámakötet összeállítója és szerkesztője így jellemzi a darabot az *Utószóban*: „... különleges élet-játék, amely egyaránt őrzi a tünékeny, lírai álmjátékok és a legkonkrétabb, metszően pontos társadalmi kamaradarabok értékeit”.

3/ Kristina Lugn fontos pozíciókat tölt be ugyan az irodalmi életben: színigazgató, valamint a Svéd Akadémia örökös tagja, ám *Lopott ékszerek (Stulna juveler*, ford. Bihari Andersson Anna) című darabja szerintem a kötet egyetlen kakukktója. Mégpedig nem holmi különleges értéke, hanem a társaihoz képest gyöngébb minősége miatt. Ez a dráma a svéd színpadi művek kevésbé rokonszenves hagyományait követi: a szerző szinte kizárólag a saját, ezúttal az idősödő nőkre tipikusan jellemző pszichológiai problémáiról beszél, no meg egy nőfaló pszichiáterhez fűződő, gyermeten reménytelen szerelméről. Szinte minden szereplő rezonőr itt, mind az író gondolatait mondják, és ezt saj-

nos érzi az olvasó; nem igazán élő, önálló entitások, ráadásul dramaturgiailag is hagy kívánnivalót: szinte semmi szerzői utasítás nincs, csak annyi, hogy az adott jelenetben mely szereplők vesznek részt, ám a beszédükből nem derül ki a mozgásuk, mimikájuk, semmi, egyszerűen csak mondják a magukét, s úgyszólván elbeszélnek egymás mellett. Deres Péter úgy magyarázza ezeket a „párhuzamos monológokat”, hogy a szerző ezzel épp „a szereplők feloldhatatlan magányát” illusztrálja. Elképzelhető, hogy volt ilyen célja Lugnnak, de a dráma ettől nem lesz jó, ráadásul irodalmi értelemben is túlságosan belterjes, rengeteg utalás történik kortárs svéd írókra, s munkáik jellegére, amelyek jórészt ismeretlenek a magyar olvasó számára. Valami félresikerült, erőltetett humor is jellemző a rezonőr-szereplők monológjaira, amelytől a darab sem viccesebb, sem léletszerűbb, sem hitelesebb nem lesz. És ami a legrosszabb: széteső darab. A szereplők végtelen magánya nem mentség a feszes szerkezet hiányára.

4/ Az igen sokoldalú – költő, regényíró, forgatókönyv- és drámaíró – Niklas Rådström darabja, a *Szörnyek (De onda*, ford. Deres Péter) külsőségeiben is görögös, nemcsak szellemében, mint a Norén-dráma. A nyomasztó darab egy angliai igaztörténeten alapul: 1993-ban két tízéves fiú elrabol egy kisgyereket egy liverpooli bevásárlóközpontból, és végighurcolván a városon, látszólag minden indok nélkül, szinte *action gratuite*-szerűen kegyetlenül meggyilkolják. Közel negyven ember találhatta volna gyanúsnak a látottakat, de egyikük sem avatkozott közbe. Érdekes és meglepő megoldással a szerző rendőrségi jegyzőkönyvek és média híradások felhasználásával idézi fel az eseményeket, bőven élve az ismétléssel, mint a borzalom fokozásának eszközével. Ráadásul van a drámában egy Kórus és egy

Karvezető, akik megjegyzéseket fűznek az elhangzottakhoz, valamint kérdezik egymást és a nézőket is. Igen ügyes és hatékony dramaturgiával büszkélkedhet a darab, a görög dráma elemeitől a legmodernebb, a nézőket is bevonó, „interaktív” eszközökig. És mindez nem pusztán szakmai bravúr, hanem a nemes erkölcsi cél elérésének eszköze: felkelteni a nézőben az egyéni felelősség kérdését: „Te is kerülhetsz ilyen helyzetbe, és te hogyan fogsz akkor cselekedni? Igyekszel majd megakadályozni a szörnyűséget, ha rossz sejtéseid támadnak hasonló esetben, vagy közönyösen továbbmész?” – A darab esetleges magyarországi színrevitele abból a szempontból is érdekes lehetne, hogy nálunk is történtek és történnek hasonló bűncselekmények, sőt, mondhatni, évről évre szinte exponenciálisan növekszik a borzalmas – akár gyerekek közötti – bűnesetek kegyetlensége. Vajon egy jó rendező venné-e magának a bátorságot, hogy magyar viszonyokra adaptálja az eredeti történetet (mint például a Lars von Trier-féle *Dogville*-film dán színpadi adaptációjával történt a Bárka Színházban)? És vajon nem csökken évről évre a darab értéke azért, hogy évről évre egyre kegyetlenebb bűncselekmények történnek gyerekek között (a felnőttekéről már nem is beszélve)? Hogy egyre jobban emelkedik az átlagemberben is az egyre válogatottabb kegyetlenségeken való megrokknyódás küszöbértéke?

5/ A kötet címadó *Jegesmedvék* (*Isbjörnama*, ford. Szappanos Gábor) szerzője, Jonas Gardell a kötetben szereplő ifjabb szerzők nemzedékéhez tartozik. Igen termékeny író, drámaíró, komikus. Noha keresztény értelmiségi családban született, „a svéd melegmozgalom egyik emblematikus alakja lett” – miként a könyvben a szerzőről olvashatjuk. Nos, ez utóbbi szerepe nyomokban sem érződik az itt szereplő drámáján, ugyanis a *Jegesmedvék* egy családi kamara-

darab, amelyben mindössze három nő szerepel: egy hetvenkét éves, szigorú mama, akit születésnapján felköszönt lakásán két felnőtt lánya. Ám egy férfi mégis keretbe foglalja, és alapvetően meghatározza a darab folyását, a szereplők minden rezdülését és gondolatát, egymáshoz való viszonyukat. A fiú, azaz a lányok öccse, aki neves író lett, és arról híresült el, hogy bátran kiírja épp most elkészült regénytrilógiájában a családi dolgait, főleg az anyjához fűződő viszonyát. Ráadásul, a szülinapi összejövetel vége felé kezdődő irodalmi műsorban Gabriel, az író a tévében nyilatkozik e kényes témáról, és a mama a lányokkal meg akarja nézni az interjút. Azaz inkább csak a mama, mert a lányai már olvasták a könyvet, és szeretnék eltanácsolni anyjukat, hogy elolvassa, mert ők már tudják, amit a mama, Ilse még nem: Gabriel rútul „kiírja az anyját”, és szinte süt könyvéből a gyűlölet szülője iránt. A darab nagy része azzal telik, hogy a két lány hogyan beszélje le a makacs mamát, aki viszont öregkori elbutulása ellenére is vasakarattal uralkodik a lányain... Finom emberi portrék bontakoznak ki előttünk: a két lány két külön jellem, mindegyikük máshogy rontotta el az életét és máshogy boldogtalan, és máshogy igyekeznek küzdeni a végtelen magány ellen. A mamájuk háklis vénasszony, aki a darab végén élete legnagyobb csalódását kapja a képébe a tévé képernyőjéről: saját fülével hallja, hogy a fia gyűlöli, akinek a kedvéért annak idején a tudományos karrieréről is lemondott. De mindeddig büszke volt rá, arra, hogy művész, aki kitűnt a családból. Lányait mindeddig igazságtalanul lenézte, de amikor a fia megjelenik a képernyőn, minden megváltozik... Több poént nem lövünk le, csak arra hívjuk fel a figyelmet, hogy igen „hálás” darabról van szó, tele egy csomó helyzet- és jellemkomikummal, elkomorulásokkal, felderülésekkel, szigorú értelemben

vett magándrámácskákkal, amelyek persze cseppben a tengerként utalnak a svéd társadalom jelen állapotára: a magány áttörhetetlen falaira, a félelemre az öregségtől, a párkapcsolatok reménytelenségére.

6/ A Gardellnél is fiatalabb Mattias Andersson drámaíró és történész, egy színház művészeti vezetője, és már komoly sikereket tudhat maga mögött. A *Szex, drog, erőszak* (*Sex, droger och våld*, ford. Kúnos László) címet viseli a kötetünkben szereplő alkotása, és máris előrebocsátjuk véleményünket, miszerint ez sem tartozik a gyűjtemény legerősebb darabjai közé, bár a Kristina Lugnél mindenképpen jobb. – A címe is félrevezető, mert valami sokkal durvábbat sejtet, mint amit valójában kapunk ebben a szerkezetileg kicsit ugyancsak széttartó alkotásban. A helyszín egy svéd öregek otthona, ahol három 85 éves ember – két férfi és egy nő – éldegél egy 35 éves férfi gondozó felügyelete alatt. Kissé átlagos, ha nem is kiszámítható dolgok történnek az intézményben: először is az egyik gondozott rendel magának két hétre egy fiatal orosz tanárnőt, aki a sivár orosz valóságból szeretne kitörni, de az idő férfi szexre nem tudja rávenni a nálánál 50 évvel fiatalabb Mását. Kudarc. A másik két ember – mit ad isten – férj és feleség volt egykoron, és életük alkonyán, obligát módon, kiborul az a bizonyos bili: hogy a férfi annak idején megcsalta és a gyerekeikkel otthagya az asszonyt. De ez még semmi: a két öregember együtt, így vénségükre, egyszer csak elhatározzák, hogy kirúgnak a hámból, és drogoznak meg piálnak egy jót, miközben szexképeket nézegetnek az interneten. A drogozásra még az ápolót is ráveszik, aki ettől Isten fiának képzei magát, és nem túl erős helyzetkomédiába manőverezi magát. – Itt is találunk bölcs mondásokat, mint a *Lopott ékszerekben*, bár nem olyan töményen, tehát végül is kissé

lagymatag élvezettel, de nem feltétlenül családottan fejezzük be a mű olvasását.

7/ Az utolsó mű a legeslegfiatalabb szerző alkotása, Lisa Langsethé, címe pedig *A karmester szeretője* (*Den älskande*, ford. Teplán Ágnes). Ez egy monológ, egy viszonylag egyszerű 23 éves fiatal nő lelken-dező szerelmének története egy nagy, híres emberrel, egy családos, 37 éves karmesterrel. Voltaképpen a darab értéke a szerelem pszichológiájának kendőzetlenül őszinte és részletes bemutatása a női lélek oldaláról, amelynek a kiismerésére oly sok okos férfi vállalkozott már a világtörténelemben, de nagyon sokaknak beletört a bicskája, vagy stílusosabban: a cerkája. A dráma itt a nő, Katarina lelkében zajlik, egymást követik az olyannyira ismerős bizakodások, félelmek, röpké boldogságok, aztán a szomorú felismerések, hogy mindez nem lehet tartós, és eleve kudarcra van ítélve, pláne, hogy a karmesternek már a második gyereke is megszületik... A kötetnek ez a darabja áll tematikailag legtávolabb a noréni világtól, és a társadalom mint olyan szinte totálisan ki van zárva belőle, mégis, művészi és olvasói szempontból nagyon izgalmas mű, hisz betekintést enged a női lélek rejtett zugaiba... Meglepő fordulatok így is vannak benne, még egy gyilkosság is, de hogy ki az áldozat és az elkövető, azt fedjék jótékonyan a kötet borítólapjai.

Végezetül ismét a kötet megálmodóját, Deres Pétert idézném, aki a következő mondatokkal zárja *Utószavát*: „Olyan érzékeny történetek ezek, amelyekkel illik finoman, gazdagságukhoz méltón bánni – az olvasóknak és a gyakorló színházi alkotóknak, rendezőknek, dramaturgoknak, színészeknek egyaránt. Különleges gyöngyszemek ezek. Kéretik óvatosan felhozni őket a felszínre.” (*Jegesmedvék* szerk. és utószó Deres Péter, Napkút Kiadó, Budapest, 2012 – Drámatájak 2.)

Gábor Szappanos: Miserable stories of a happy nation

[Contemporary Swedish Dramas]

Swedish literature was never forced by the last two, bloodless decades of national history to take such an active social role as for example Hungarian literature was – says the excellent writer, also translator of two of the dramas in the volume, in the Introduction to the anthology. Swedish dramatic literature mainly embraces the private sphere, the all-inclusive topic of the family. However, there are exceptions to this in the volume, too, says the reviewer. The play entitled *Krig (War)* by Lars Norén, the possible Nobel prize winner and Strindberg successor, is a tragedy reminiscent of Greek dramas. It takes place in the war-stricken Southern Slav region where the law of survival depraves man into a “moral zombie”.

Gunilla Boëthius is one of the most played Swedish woman dramatists. *Jordpojken (The Son of the Land)* is an absurd tragicomedy, an “cutely accurate social chamber piece”, relating what a family is able to do with a child of nature, a new-born with legs rooted in earth.

Kristina Lugn's *Stulna juveler (Stolen Jewellery)* is sharply criticised by the reviewer on account of an inbred treatment of the topic of aging as well as a poor construction, a dramaturgy falling to pieces.

Niklas Rådström's drama, *De onda (Monsters)* treats a true story of child murder committed by children under age. The reviewer appreciates the elaboration of the theme as efficient because the elements of Greek drama, like the chorus, and interactive means to involve the audience are happily combined.

Jonas Gardell's *Isbjörnarna (Polar Bears)*, which gives the title to the volume, is a family chamber piece full of situation and character comedy and “petty private dramas” indicative of the present condition of the Swedish society.

Mattias Andersson's play *Sex, droger och våld (Sex, Drog and Violence)* takes place at a Swedish old people's home and although it abounds with rewarding and readily performable episodes, the reviewer does not rank it as a really outstanding piece.

Lisa Lanneth, born in 1975, is the youngest author in the anthology. Her play entitled *Den älskade (The Beloved)* is considered exciting by the reviewer because it genuinely reveals the psychology of a woman in love, allowing inspection of the secret chambers of the female psyche.

Finally the reviewer quotes the editor of the volume, Péter Deres, who in his Conclusion heartily recommends these “special pearls” to the attention of the reading public as well as theatre makers. (*Polar Bears*, Napkút Kiadó, Budapest, 2012).

